فوّاز طرابلسي

دم الأخوين

العنف في الحروب الأهلية





دم الأخوَين

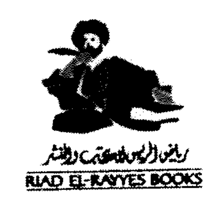
العنف في الحروب الأهلية



فوّاز طرابلسي

دم الأخوَين

العنف في الحروب الأهلية



The Blood of two Brothers

Violence in Civil Wars

By: Fawaz Traboulsi

First Published in January 2017

BEIRUT — LEBANON

elrayyes@sodetel.net.lb

www.elrayyesbooks.com

ISBN: 978-9953-21-644-7

الطبعة الأولى: كانون الثاني (يناير) ٢٠١٧

تصميم الغلاف: جنى طرابلسي

الإخراج الفني: آرتيستو — علي الحاج حسن

المحتويات



تقديم

يجمع بين نصوص هذا الكتاب موضوع مشترك: العنف، والعنف الأهلي خصوصاً، في علاقاته المتبادلة مع الأدب والفنّ. توسلت لذلك دراسة أعمال متباينة تشمل شيعة مسيحية في جنوب فرنسا من القرن الثاني عشر، الحرب والتضحية بالأبناء في رسوم كاثي كولفتس، الذبح في فنّ الإيطالي كارافاجيو، الندم والعيب والذاكرة والنسيان في الحروب، عدوان الأدب والفن على الواقع في مسرح هاينر موللر، الحرب الأهلية اللبنانية في طقوسها وملصقات الميليشيات فيها، الأطفال في مسرحية لمحمد الماغوط، وفي فيلم عن الحرب الأهلية بيوغوسلافيا، استخدامات جدارية بيكاسو في التعبير التشكيلي عن الحروب العربية، إلخ... ولم يخلُ الأمر من نبذات تاريخية

متفرّقة عن الطيران الحربي وتطوّر استخدامه لقتل المدنيين على الأرض، من قمع الطيران البريطاني لـ«ثورة العشرين» في العراق، وقصف الطيران الفرنسي لدمشق خلال الثورة السورية عام ١٩٢٥، مروراً بولادة «الحرب الشاملة» التي تستهدف المدنيين في الحرب العالمية الثانية وذروتها المروّعة في هيروشيما، وصولاً إلى آخر الأسلحة المستخدمة في الحروب العربية: الطائرة دون طيّار والبرميل المتفجّر.

عنوان الكتاب «دم الأخوين» مستوحى من اسم شجرة نادرة في جزيرة سقطرى اليمنية، يقال إنها إشارة إلى قتل قايين لأخيه هابيل: الأسطورة التأسيسية لولادة الحضارة الإنسانية التي قوامها قتل الأخ. في هذه النصوص يولد القاتل ــ القتيل، الثنائي المسخ الذي تتمخض عنه الحروب، ولا سيما الأهلية. سوف نلتقيه في حصار سارايیفو أو في لوحة لكارافاجيو أو جدارية لبابلو بيكاسو، أو في مأساة عضو في خلية حزبية صينية عند هاينر موللر أو في قول مأثور لزعيم ميليشيا في الحرب الأهلية اللبنانية.

لم تتطرّق نصوص هذا الكتاب إلى أنماط العنف التي لا تحصل من السماء، بل على الأرض باسم السماء. وعندها يصير القتل، قتل الأخ خصوصاً، واجباً دينياً إيمانياً. في طور التوحّش هذا، استُكمل انتقال الإنسان من دور الضحية والأضحية إلى دور الضاري.

وكم هو معبّر أن أدولف هتلر كان يحبّ أن يكنّى بـ«ذئب»، وأن أبو بكر البغدادي يقسّم مجموعاته التكفيرية بين «ذئاب منفردة» و«مجموعات ذئاب»، وأن أشهر طائرة أميركية دون طيار لأغراض الاغتيال من السماء اسمها «المفترس».

لست أستطيع أن أتوقع كيف سيردّ الأدب والفن على تحدي العلاقة بالعنف في طور التوحش. كلّي استعداد للمراقبة والبحث والدراسة. في الانتظار، أردت لهذه النصوص أن تكون صيحات مدوّية من أجل وقف القتال والقتل والحروب. من هنا نبدأ.

فواز طرابلسي

٣١ آب ٢٠١٦



العنف في الحروب الأهلية: وظائف وطقوس

«الحرب مصرفيّ، ذَهَبُهُ لحم البشر»

(إيسكيلُس)

«عبثاً يحاولون التطهّر بأن يتلوثوا بالدم، مثلما رجل بعد حمّامِ وَحْل يريد أن ينظّف جسده بالوحل! ومَن يلاحظه يفعل ذلكَ يظنه قد مسّه خبل بالتأكيد!»

(هيراقليطس)

يعالج هذا النص[1] عدداً من الأواليات والأشكال التي يتخذها العنف، كما تجلّى في حروب لبنان، وخصوصاً حروبه الأهلية. تسهيلاً لمهمتنا سنعتمد

تمييزات حنة أراندت بين سلطة وقوة وعنف. تتميز السلطة بأنها تتكئ على اعتراف ما من طرف المطالَبين بالطاعة، أي على مقدار من القبول. أما القوة، فترتكز على التفوق العددي. وحده العنف يكتسب «طابعاً أدواتياً»، وينطوي على فرض الإرادة على الخصم بواسطة أدوات، باتت الأكثر شيوعاً بينها الأسلحة طبعاً[٢].

يقال إن الحرب لا معنى لها، بل لها وظائف. نعالج هنا مجموعتين من الوظائف للحرب:

الأولى هي الوسائل التي يسعى بها أفرقاء النزاع إلى فرض إراداتهم على خصومهم.

والثانية هي الطقوس التي يولّدها العنف عندما يحيد عن هدفه العسكري المباشر - أي تسديد الهزيمة النهائية للعدو - أو يقصّر عنه، فيتمادى زمناً ويروح يتغذى من إحباطاته ذاتها.

١. عنف الجماهير

ما علاقة عيدٌ مسيحيٌ كثيف الطقوس بالصراع الطبقي؟

أوثق وأعمق مما نعتقد.

لنبدأ بالاسم. العيد مُسمّى على اسم القديسة بربارة، وهي شهيدة مسيحية أبدتْ بطولة نادرة في مقاومة أعداء الدين، مدافعة عن إيمانها ضد الرومان وضد أبيها الوثني.

يحتفل جبل لبنان بعيد البربارة في الرابع من كانون الأول من كل عام. ويفتتح عيدُ البربارة الاحتفالات بالمرفع، التي تستغرق من كانون الأول إلى آذار، عندما تحين بداية الصوم عند الطوائف المسيحية. عشية الاحتفال، يطوف الشبان على المنازل متنكرين بوجوه مُسودّة أو مرتدين الأقنعة، ملابسهم رثّة ويقودهم «العَرَنْدِس»، وهو عميد الطواف. وراء العَرَنْدِس، تسير زمرة الشبان مطبّلين مزمّرين ينشدون ترجمة لسيرة القديسة، ولازمتها:

بـربارة بربـارة/ من الله مختارة
أبـوها الكافر/ كان عبّاد حجارة

يرقص «العَرَنْدِس» ومرافقوه على مداخل البيوت، أو على عتباتها رقصات ساخرة على صوت قرع الطبول والأناشيد، ثم يهنّئون أهل البيت بالعيد، وهم يطالبونهم بأن يقاسمونهم بعض محاصيلهم وعندياتهم:

هَيْلِجِي بربارة/ والقمح بالكواره
هَيْلِجِي هيلجينا/ ايش ما عندك أعطينا

فيجود أهل البيت بالحبوب والنقول والفواكه المجففة والحلويات، وأحياناً ينقدون الطائفين الدراهم. والعيد مناسبة لصنع الحلويات التقليدية للجبل اللبناني: القطائف والعوّامات والمشبّك والزلابية، إضافة إلى القمح المسلوق المزيّن باللوز والجوز والصنوبر.

وحسب استقبال أهل الدار للطائفين، ومقدار سخائهم، تكون لهجة الأناشيد:

- عُود فوق عود/ صاحبة البيت من أهل الجود
- شِيحة فوق شيحة/ صاحبة البيت مليحة
- أركيلة فوق أركيلة/ صاحبة البيت زنكيلة [ثرية]

هذا إذا كان أهل البيت من الأسخياء. أما إذا تبيّن أنهم ليسوا من أهل الجود، أو كان استقبالهم بارداً، أو أنهم رفضوا استقبال الشبان، ينصرف الشبان آنذاك وهم ينشدون الهجو والتعريض:

- أركيلة فوق أركيلة/ صاحبة البيت بخيلة
- بلاطة فوق بلاطة/ صاحبة البيت خلاّطة
- قطيعة يا قطيعة/ صاحبة البيت بشّيعة

لعيد البربارة دلالة اجتماعية مباشرة مرتبطة بالعمل. فالقديسة صاحبة العيد شفيعة العمال والحرفيين وجميع مَن يمارس أعمالاً شاقة وخطرة، من عمال في البناء ومقالع الحجارة والمشتغلين بالبارود والمتفجرات وما شابه. ثم إن الطواف هو في المقام الأول طواف الفقراء على منازل من هم أوفر يسراً. فالعيد بهذا المعنى حفلة تسوّل جماعية. مرة في السنة، يطوف الفقراء على بيوت الأغنياء والموسرين، ويتقاضون الإحسان شرعاً ودون حياء. وهذا الاختلاط الاجتماعي هو أبرز ما يميّز البربارة.

في الأربعينيات والخمسينيات، مع نموّ الهجرة الريفية إلى بيروت وسائر المدن والمهاجر، هاجر الطقس مع المهاجرين. والحقيقة أن ثمة علاقة حميمة بين بيروت والبربارة، ذلك أن ثمة رواية تقول إن القديسة بربارة استشهدت على يد العسكر الروماني في بيروت بالذات. وقد شُيِّدت كنيسة على اسمها

ظلت قائمة حتى القرن الخامس عشر عندما تحوّلت إلى مسجد. مهما يكن، في المدينة يتحوّل الطقس وتكتسي حفلة التسوّل الجماعية طابعاً متزايد العنف. فإذا كان الشبان في الريف معروفاً بعضهم لبعض ولسائر الأهالي، حتى لو دهنوا وجوههم بالفحم، فالشبّان في أحياء المدينة الفقيرة بالكاد يعرفون سكان الأحياء الفخمة التي يرتادونها بمناسبة العيد، وقد تقنّعوا، بدلاً من الفحم، بأقنعة من الورق المضغوط أخذت تتوافد إلى أسواق المدينة من جنوب شرق آسيا. وأهالي الأحياء الفخمة طبعاً لا يعرفونهم. والتسوّل هنا تسوّل للمال بالدرجة الأولى. والهجاء أقذع وأعنف.

مع الهجرة الريفية إلى بيروت، صار طقس عيد البربارة يتكرر أيضاً خلال الاحتفالات بعيد رأس السنة الميلادية. اعتاد كثير من اللبنانيين الاحتفال برأس السنة في مقاهي شارع الحمراء. عند انتصاف الليل، إلى الشارع الأشهر والأكثر حداثة والأرفع مقاماً في المدينة، تتدفق زمر الشباب المقنّعين، يعتمرون الطربوش التقليدي، المصنوع من ورق، قادمين من الأحياء الشعبية القريبة أو حتى من الضواحي. يجتاحون الشارع اجتياحاً وسط أصوات المزامير وقرع الطبول. لم يكن هؤلاء الشبان من المسيحيين فقط، بل لعل أكثرهم كان من المسلمين الذين لا يعني عيد البربارة لهم الشيء الكثير. ولا هم كانوا يتسوّلون. هم محرومو بيروت يذكّرون مُترفي بيروت بوجودهم. لكن منطق البربارة كان هناك: منطق المشاركة ومنطق المساواة. ثم إن اجتياحهم شارع الحمراء لم يكن يخلو من بعض مظاهر العنف من قَرْص للنساء واستفزاز للرجال. في تلك الصيغة المدينية المستحدثة من طقس البربارة، كان الفقر يكشف عن وجهه مرة كل سنة، ذلك أن الأقنعة تتخذ وظيفة التعميم. هؤلاء ليسوا أفراداً فقراء. إنهم «الفقر»، هكذا بلا

وجه. بطبله وزمره. قلنا إن المحرومين لم يكونوا يمارسون التسوّل الجماعي. كانوا يمارسون ما هو أخطر من ذلك: في اجتياحهم المدينة على النحو الذي ذكرنا، كان هؤلاء الشبان يعلنون هويتهم ويؤكدون حضورهم، أي يقولون إن المدينة هي مدينتهم أيضاً، بل يؤكدون أن المدينة عشية رأس السنة هي مدينتهم دون سواهم.

طقس البربارة منوّع من منوّعات «المسخرة»، أو الكرنفال. وتكمن الوظيفة الاجتماعية للكرنفال في أنه يخلق لحظة زمنية من الهروب والحرية والمساواة. هي لحظة تومض ثم تختفي مثل وميض نجم بعيد. بهذا المعنى، يشكّل الكرنفال انقلاباً في النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي «الطبيعي» للأشياء. وتلك اللحظة الانقلابية الزائلة هي الزمن ـ الاستثناء الذي يؤكد القاعدة ويعيد إنتاجها. ولعل احتفال الكرنفال في مدينتَي ريو دي جانيرو وباهيا في البرازيل هو المثال الأوضح والأغنى تعبيراً عن الاحتفال الكرنفالي قاطبة، على الرغم من الاستيعاب التجاري السياحي له. اقرأ روايات خورخي أمادو، الروائي البرازيلي، لكي تكتشف الكرنفال في صيغته الأصلية غير الاستهلاكية. طوال أيام الاحتفال، يحتل شوارع المدينة الفقراء المتدفقون من أحشاء المدينة وضواحيها الفقيرة (الفاڤيلاس في ريو دي جانيرو). تصير المدينة مدينتهم. فيها يمارسون الفرح ويعزفون موسيقاهم ويرقصون رقصاتهم (السامبا) ويؤكدون، وهم المدقعون الجياع، ثقافتهم وعاداتهم والتقاليد، فارضين إياها على سائر فئات المجتمع.

يحتوي احتفال البربارة، في صيغته اللبنانية، على معظم عناصر الاحتفال الكرنفالي، وإن يكن في نِسَب مخففة. فـ «العَرَنْدِس» في الطقس اللبناني هو

قرين «ملك الكرنفال» (ويسمّى الملك «مومو» في البرازيل)، أو هو شبيه «ملكة الكرنفال» (التي تمثلها شخصية غابرييلا الرائعة في رواية أمادو «غابرييلا، قرفة وكبش قرنفل»)، وكلاهما يُنتخَب انتخاباً خلال الكرنفال ليتسلطن على القوم على امتداد أيام الاحتفال. خلال تلك الأيام الاستثنائية، الانقلابية، يحكم الفقراءُ أنفسهم بأنفسهم، أو على الأقل، يحكمهم واحدٌ منهم. لكن في نهاية الكرنفال، يعمد المحتفلون إلى «قتـل» الملك والملكة. يكون القتل جسدياً في بعض الحالات التي أضحت نادرة في أيامنا هذه. إلا أن القتل يكون رمزياً في كافة الحالات بحرق صنمين يمثلان الملك والملكة، كما هو الحال في ختام كرنفال «نيس»، المدينة الفرنسية الجنوبية. وفي الحالين، الفعلي والرمزي، ممارسة القتل حبلى بالدلالات الملتبسة[٣].

يقوم الالتباس على الوعد والانتهاك. الانتهاك هو انتهاك القاعدة التي تقول إن الفقراء يجب أن يحكمهم السِّوى دائماً. من هنا وجوب قتل الملك المنتخَب من الشعب، لأنه انتهك القاعدة والعُرْف «الطبيعيين». ولكن الممارسة الطقوسية ذاتها تحتوي الوعد أيضاً. إنها تحوي العناصر الموجودة في كل تطلّع مهدوي: ففي تلك اللحظات الزمنية الاستثنائية، الشاذة، الانتهاكية، الزائلة، تتكثّف «مسرحة» الممكن والمتمنّى: تنقلب القاعدة الألفية رأساً على عقب. ويكون الوعد بإمكان، بل قل ضرورة ووجوب، «قاعدة» أخرى: المساواة بين البشر وحكم الناس لأنفسهم بأنفسهم! إنه المستحيل وقد صار ممكناً.

تذكرني هذه الاستدعاءات الملتبسة بشعار الثورة الطلابية الفرنسية في أيار ١٩٦٨: «كونوا واقعيين، اطلبوا المستحيل!».

في الأشهر الأولى من الحرب اللبنانية، اكتسى العنف طابع الاحتفال الكبير بعيد البربارة. في الاحتفال، انقلب النظام الاجتماعي وصار العيد أشبه بعملية «إعادة توزيع عمومية» للثروات. فكانت عمليات نهب مرفأ بيروت ووسط المدينة وأحياء الفنادق والقنطاري تحقيقاً عملياً ــ أي غير مكتفٍ بالترميز ــ لإعادة التوزيع هذه. فقد تحقق، أخيراً، ما بشّر به بعض اليمين المنفتح عشية الحرب: «الشراكة في الثروة والازدهار»، حسب التعبير الذي استخدمه غسان تويني إثر أزمة إنترا عام ١٩٦٥. لم تتحقق تلك الشراكة بمبادرة «من فوق»، حسب وعد حكومة الشباب برئاسة صائب سلام عام ١٩٧٢، وحسب تمنّي بعض وزرائها الإصلاحيين، بتحقيق «الثورة من فوق قبل أن تندلع من تحت». ولا الشراكة تحققت بالتأكيد بالتنازل الطوعي من قبل الأغنياء، فكان لا بد لها أن تتحقق على الرغم منهم وبمبادرة «من تحت» وعلى تلك الطرائق العبثية العدمية.

تناوب المقاتلون من جانبي خطوط التّماس على نهب وسط المدينة. انتفض سكان أحشاء المدينة وضواحيها والوافدون حديثاً إليها واجتاحوا المدينة، «مدينتهم». نضع مدينتهم بين مزدوجين، لنقول إنها لو كانت حقاً مدينتهم لما اجتاحوها. اجتاحوها لأن في تلك المدينة كانت تعيش مدينتان: مدينة لسكانها، ومدينة ليست لهم. مدينة للأغنياء، ومدينة للفقراء.

في البداية، تقنّع العديد منهم بالأقنعة. ولم تكن الأقنعة تُستخدم لمجرد التغطية على هوية المقاتلين الشبّان. كانت الأقنعة بمثابة «عودة إلى معنى المسرح القديم الذي كان دوماً يشكل جزءاً من الحرب»، حسب تعبير جوناثان راندال، في تعليقه على المقاتلين المقنَّعين الذين ظهروا مطلع حرب

الستين[٤]. لكن المسرحية، هذه المرة، لم تكن تُمَثَّل على خشبة المسرح، بل في شوارع الحياة. وهؤلاء الذين كانوا، قبل الحرب، يجتاحون شارع الحمراء ليلة رأس السنة ليفرضوا عالم الفقراء، رمزياً، على عالم الأغنياء، إذا بهم يجتاحون وسط المدينة، مسلَّحين، ليقيموا تلك الحفلة العربيدة من إعادة التوزيع العمومية لمحتويات تلك الخزنة الزاخرة التي كانها المرفأ وأسواق الوسط التجاري.

في «هالة والملك»، مَسْرَحَ الأخوان رحباني عيد البربارة. فتاة فقيرة تنزل من القرية إلى المدينة برفقة أبيها السكّير، لتبيع الأقنعة، يوم العيد المسمى «عيد الوجه الآخر»، أي عيد البربارة. يظنها القوم أميرة، ويقررون تقديمها إلى الملك لتكون زوجة له. من خلال التباسات بين البياعة والأميرة، تكتشف البنت القروية فساد السلطة ومآسي الرعية. وفي واحد من المشاهد الأشد تعبيراً في تلك المسرحية، يحصل التبادل الرمزي للمواقع السياسية والاجتماعية بين الملك والشحاذ، بما يعبّر عن الحسّ الشعبي الدائم تجاه السلطة: وحشية السلطة وعبثيتها. أخيراً، لا تلبث هالة، الشخصية الوحيدة غير المقنَّعة في المسرحية أن تكشف الأقنعة عن وجوه مملكة كاملة قائمة على الكذب والخداع والفساد، وتوجّه إلى الملك ذاك الإنذار الاستباقي: «الفقر، إذا جاع، بياكل الملك». كان ذلك عام ١٩٧٢، إلا أن الأغنياء وسياسييهم أداروا الأذن الصمّاء لذاك التحذير. فكان أن أكل الجوع الملك، وأكل معه وفوقه الأخضر واليابس.

سبق لجموع بيروت المدينية أن قامت بتمرينَين عامّين قبل حفلتها العربيدة تلك في عام ١٩٧٥ ــ ١٩٧٦. عبّر التمرين الأول عن احتجاج تلك الجموع

على استقالة جمال عبد الناصر على إثر هزيمة حزيران ١٩٦٧. في تلك الأيام، اجتاحت العاصمة جموع آتية من داخلها ومن الضواحي، وسيطرت على المدينة خلال يومين كاملين، تُردد كما في جذبة صوفية صيحة واحدة «ناصر! ناصر!» شعاراً وتضرعاً وتماهياً جماعياً مع القائد المهزوم. وكان الشعار أيضاً بمثابة كلمة السر والتعارف بين الناس يجب دهنها باللون الأبيض على السيارات الداخلة إلى المدينة كجواز عبور، وإلا تتعرض السيارة للتحطيم. تكرّر المشهد ذاته يوم وفاة عبد الناصر، في وقت كان الشعب العربي فيه يشاهد عاجزاً القتال المأسوي بين قوات الملك حسين والفدائيين في شوارع عمّان في ذلك الأيلول الأسود من عام ١٩٧٠.

كان العنف الجماهيري في هاتين الانتفاضتين ذا وجه وطني ــ قومي. وقد انتقمت الجموع من كل ما يمكن أن يرمز إلى الغرب: واجهات المحلات، اللافتات والإعلانات. أما في العامين ١٩٧٥ ــ ١٩٧٦، فقد طغى الوجه الاجتماعي على العنف: نهَب أبناء المدينة مدينتهم. وكانت أكبر عملية نهب افتتاحية هي سرقة مرفأ بيروت، مخزن بضائع المنطقة بأسرها. كان المرفأ محمّلاً بالرمزيات، فهو يمثل ثروة البلد مثلما يمثل رسالتها التجارية الوسيطة. في مخازنه البالغ عددها ١٥٠ مخزناً، تتكدس ألوف الأطنان من السلع، إذ أعلن المسؤول الكتائبي حصول عملية السرقة مشدوهاً أمام كنوز علي بابا:

"ثروات آل بورجيا، حدائق بابل المعلّقة، الحفلات العربيدة الرومانية والثور المذهّب... ارموا بها جميعاً إلى غياهب النسيان. كان مرفأ بيروت ومنطقته الحرة «الإلدورادو» الجنّة الذهبية عند عتبات البيوت»[٥].

في البدء، نُهبَت «الجنّة الذهبية» تلك على نحو منظَّم، ثم سُلِّمَت للنهب «الشعبي» تحت إشراف حزب الكتائب الذي كان يفرض ٥٠٠ ليرة لبنانية رسماً على كل سيارة سياحية، وألف ليرة على كل شاحنة لقاء حقها في تعبئة حمولتها من المسروقات. ثم كان الحزب يبيع السلع غبّ الطلب، فيدخل إلى خزائنه ما معدله ١٥٠ ألف ليرة في اليوم الواحد. كانت هذه «تصفيات» جبارة (أوكازيون) لم يكن لأي مستهلك شَرِه أن يتصوّرها. «لقد انتفعتْ بيروت كلها من هذه التجارة. كنا نصفّي يومياً البازار الكبير»[٦]. والكلام للمسؤول الكتائبي ذاته. وقد قدّرت الصحافة الأجنبية قيمة «منهبة العصر» هذه بأربعة مليارات من الفرنكات الفرنسية[٧].

بعد سقوط فندق الهوليداي إن، الذي أطلق عملية نهب مرفأ بيروت، أُخلي المجال في بيروت الغربية لتنظيف ما يسمى المنطقة الكتائبية الرابعة الممتدة بين حيّ القنطاري وساحة الشهداء. في أعقاب المقاتلين العاملين على «تطهير» المنطقة، كانت جموع تمارس نهباً فوضوياً يتماشى مع تعدد التنظيمات اللبنانية والفلسطينية. إلا أن هذا النهب العفوي في بيروت الغربية لم يكن يخلو من النهب المنظم. في نيسان ١٩٧٦ شكّلت عملية السطو على البنك البريطاني، المنسوبة إلى منظمة فلسطينية يسارية، «أكبر سرقة بنك في هذا العصر»، كما سمّتها الصحافة البريطانية، واحتلت مكانتها في كتاب «غينيس» للأرقام القياسية العالمية بما هي أكبر سرقة بنك إلى يومنا هذا، إذ بلغ تقدير مجموع ما سُرق من البنك البريطاني بين ٢٠ و٥٠ مليون دولار أميركي. وقد تحدثت الصحافة طويلاً عن المجوهرات والكنوز والثروات التي كانت محفوظة في خزائن البنك[٨].

كانت سرقة البنك البريطاني الاستثناء بالنسبة إلى سرقة المصارف. فسرعان ما أعفى المقاتلون، بل قياداتهم، عن سائر المصارف. دفع أصحاب المصارف الإتاوات إلى زعماء الميليشيات، لكي يحافظوا على خزائنهم من السرقة. فدخلت المصارف في مجال المقدّس، مثلها مثل قبائل أيام زمان عندما كانت تتوافق زمن الحرب على تعيين أشهر ومناطق يحرَّم فيها الاقتتال، سرعان ما تتحول إلى أشهر ومناطق مقدسة. وهل من الضروري أن نذكِّر بأن المقدس في لبنان كان دائماً الليرة اللبنانية والميدان الاقتصادي عموماً؟ ألا تقول النكتة الشهيرة إن الليرة اللبنانية هي الدِّين الوحيد الذي يدين به اللبنانيون ويجمعون عليه(٩)؟

لنعد إلى البربارة. قلنا إن البربارة هي انقلاب حقيقي في النظام الاجتماعي، لكنه انقلاب مؤقت وزائل. والحال أن الانقلاب إذ يجري على هذا النحو من العربدة الجماعية، فلكي يؤكد أنه الاستثناء. وسرعان ما نعود إلى القاعدة: نهب الميليشيات المنظَّم الذي يُغني القلّة على حساب الكثرة. وهكذا فإن نهب المرفأ ووسط المدينة افتتح تلك الوظيفة للعنف بما هو وسيلة مميزة للارتقاء الاجتماعي ولإعادة توزيع الثروة. ولكن سرعان ما انسحبت الجموع من الأسواق ومن ساحات الفعل. كانت الجموع تنتمي إلى عهد ما قبل الحرب، إلى بقايا النضالات الاجتماعية. وبعد أن كان العنف وسيلة من وسائل التسوية العامة وإعادة توزيع الثروة، صار العنف أداة للنهب المافيوي، أي أداة لولادة تمايزات اجتماعية من نمط جديد من خلال الحرب.

أزالت الميليشيات الانتهاك الذي ينطوي عليه طقس البربارة. ولكن هل ينجح أحد في القضاء على الوعد؟

٢. عنف القبيلة

إذا كانت الحروب اللبنانية في أحد أسبابها قد نتجت من النزاعات بين الطوائف، إلا أنها بالدرجة الأولى البوتقة حيث تحققت عملية إعادة الإنتاج الموسعة للطوائف. في الحروب، تتحول تلك الكائنات العجيبة التي نسمّيها طوائف إلى مسوخ حقيقية، علماً بأنه في إنتاج المسوخ «يوجد غلط مؤكد وصحيح ممكن»[١٠]، كما يقول رينيه جيرار. في الحروب خصوصاً، تستعير الطوائف أعرافها، وقيمها والعَصَب من تكوينات اجتماعية أكثر عضوية: الأسرة والعشيرة والقبيلة. لكنها، في المقابل، تستمدّ مادتها التعبوية الإضافية من المرجعيات الدينية والمذهبية، إذ لا معنى للحديث عن «طائفة» إذا لم تكن تخومها مرسومة دينياً أو مذهبياً. ولما كانت الطوائف قد نخرها التطور التاريخي والانقسامات الاجتماعية وغلبة القيم والعلاقات النقدية، تظهر بما هي مسوخ متعددة الرؤوس تحكمها أعراف أخلاقية وأنماط سلوك مركبة متخلّعة ومنفلتة من عُقُلها، بل قل: إنها مخبّلة بكل ما للكلمة من معنى.

أ- في البدء كانت الأم

الإهانة الموجهة إلى الأم هي التي دفعت مروان إلى القتل. ابن الموظف الشيعي الصغير من الشياح والأم المسيحية، كان له من العمر ١٥ سنة عندما اندلعت الحرب. من أجل إرضاء أمه الحنونة الحاضنة، أراد أن يدرس ليتخرّج طبيباً أو مهندساً. صار قاتلاً. «حتى القتلة لهم أمّهات» هو عنوان قصته. وبإمكاننا أن نزيد فنقول: القتلة خصوصاً لهم أمهات، للدلالة على العلاقة المميزة التي تربط القاتل بالأم.

عندما تنطلق أولى رصاصات الحرب، يبدأ مروان تدريبه على البندقية. يلتذّ بالرمي بالبندقية مثل أي صبي يكتشف الاستمناء. يقول: «إنك تصير جسداً واحداً معها [البندقية]... وهي ترتعش تحت إبطك. تهزّك هزّاً... وأنت تنعظ معها، ثم تقذف»[11]. تفاجئه الأم. فتصفعه. «تبدأ هكذا ثم تنتهي بأن تقتل»، تقول له عن اللعب بالبندقية كما لو أن أماً تقول لولدها المراهق: إذا لم تُقلع عن الاستمناء فسوف تفقد البصر.

المشهد الذي يدفع مروان إلى العنف يتعلّق أيضاً بأمه، وبدقة أكبر يتعلّق بـ«الأم الجمعية». هو مشهد نساء الشياح مطروحات أرضاً يشخب دمهن، وقد أصابتهن قذيفة أطلقوها من «الجهة الثانية ». فكّر مروان: إنهم يتعرّضون للأضعف في ما بيننا والأغلى على قلوبنا:

«إذ يقتلون نساء الشياح فهذا يعني أنهم يريدون قتل طائفتنا برمتها. وإذ يأخذون منا الأمهات، فإنهم يريدون سلبنا أرضنا ثم يفجّرون منا العائلة، وبعد الأمهات يأتي دور الشقيقات ثم دور الأطفال ثم دورنا جميعاً. في كل الأحوال، يستحيل إلا أن نردّ، يستحيل أن لا ندافع عن أنفسنا، أن لا نقوم بهجوم مضاد. ينبغي أن نطبق العدالة ونستعرض قوتنا، لنقول لهم إننا لن نستسلم للإبادة الجماعية. إنها مسألة حياة أو موت. بل هي واجب»[12].

في هذا القول كل عناصر الهذيان القبلي: أم ــ أرض ــ أسرة ــ عرض ــ قوة ــ حياة ــ واجب ــ إبادة. أما التخلّع فيكمن في أن الهاذي، وهو ابن الضاحية البيروتية، يستوعب استيعاباً ناقصاً لخطاب هو بالدرجة الأولى خطاب الريف.

عندما يعصي الولد نهي أمّه، فينتهي بأن يقتُل، تحضنه الأم، تغطيه، مع أنه يقتل أبناء جلدتها المسيحيين في «الجهة الأخرى». «أعرف جرائمه»، تقول: «لكنه لا يزال هو مروان بالنسبة لي»[١٣]. وهذه الأم المسيحية لقاتل الشيعي في ضاحية بيروت تردد «الحكمة» ذاتها التي ترويها إحدى الأمهات في رواية نيكوس كازانتزاكس عن الحرب الأهلية اليونانية، إذ تقول: «خير لي أن أكون أمّ قاتل من أن أكون أمّ قتيل»[١٤].

وشفاعة الأم لابنها القاتل ممنوحة للمقاتل العادي مثلما هي ممنوحة للقائد الميليشيوي. صحافية تلفزيونية أميركية، نَصَحها الموساد الإسرائيلي بأن تذهب شمالاً وتقابل النجم الصاعد في لبنان، تلتقي بشير الجميّل وتقع في غرامه. بعد مدة ليست بطويلة، تعود إلى بيروت لتصوير فيلم عن قائد «القوات اللبنانية » من أجل «تلميع صورته» في أميركا. الفيلم مبنيّ على شاكلة دراما نفسانية (بسيكودراما) على الطريقة الأميركية: بشير يتماهى مع أبيه، لكن الأب يؤثر عليه الابن-البكر، أمين. أما الابن الأصغر فهو حبيب أمه. وعندما تسأل الصحافيةُ الأمَّ ما إذا كان لبشير أصدقاء، تجيب الأم: «بشير ليس بحاجة إلى أصدقاء. لديه أمه»[١٥].

جدير بالتذكير هنا بأنّ بشير حقق صعوده السياسي والحزبي بتجاوزه عرف الأسرة البطريركية القائم على حق البكورية، أي باغتصابه السلطة التي تعود «طبيعياً» إلى الابن البكر، أخيه أمين. وكان لا بد من أن يقضي الابن الأصغر اغتيالاً من أجل أن يستعيد أمين الجميّل حق البكورية في ترؤس الجمهورية اللبنانية.

ب. الإصابة في العِرض

غريبة الحرب النفسانية التي يمارسها الخصوم في الحروب الأهلية. إنها لا تروم كسب أفراد القوات المعادية إلى صف خصومهم، ولا حتى إقناعهم بالفرار من ميليشياتهم والانضمام إليهم. والسبب أن المرء لا يغيّر جلده، كما تقول الحكمة القَبَلية، لا يغيّر قبيلته، وأن «الدم لا يصير ماءً». وما دام لا نية ولا إرادة، بل لا إمكانية لكسب الآخر، حريّ إصابته بأكبر عدد من «الجراح الرمزية».

إصابة «العرض» هي «الجرح الرمزي» الأعمق الذي يبلغه العنف اللفظي. وما دامت الرجولة/ الذكورة تتجلى في الدفاع عن العرض، فهذه الرجولة/ الذكورة ذاتها هي التي ينبغي استهدافها عند الخصم. ولا غرابة في الأمر: هي عملية تجريح تمارسها جميع الجماعات الحربية التقليدية. ذلك أن الاستحواذ على رجولة الخصم جسدياً أو رمزياً أو طقوسياً ممارسة قديمة قدم العالم. لدى بعض القبائل الأفريقية، يكون الاستحواذ على رجولة المقاتل العدو، مثلاً، بانتزاع كبده بعد قتله والتهامه نيئاً، على اعتبار أن الكبد هو مكمن الرجولة. في التعبير الشعبي عندما يراد التعبير عن أرقى مشاعر الغضب ضد أحد يقال: أريد أن أشرب دمه!

في الحروب اللبنانية، مورست عمليات التجريح الرمزية في مبارزات كلامية عنيفة بين المتقاتلين خلال فترات الاستراحة. على طرفي المتراس يستعين المسلحون بمكبرات للصوت وبالهواتف لممارسة عربدات من الشتم والبذاءة يتبادلون خلالها الإهانات والتشهير بالأعراض والتعيير بنقصان الرجولة قبل أن يلجأوا إلى استخدام الووكي توكي مع تقادم الحرب

تكنولوجياً، مبدعين في ابتكار الشتائم الاكثر بذاءة في ذلك السباق لإصابة «الآخر» في أعمق أعماق «عرضه» والرجولة[١٦].

ج. إصابة العِرض: الاغتصاب

هذا في إصابة العرض بجروح رمزية، ماذا عن الجروح الفعلية؟ هتك الأعراض بواسطة الاغتصاب؟

يجدر التوقف في موضوع هتك الأعراض عند سؤال كبير من أسئلة الحروب الأهلية اللبنانية: ما مدى انتشار حالات الاغتصاب خلالها؟ ما من شك في أن الحرب عرفت حالات عديدة من الاغتصاب. ولكن هل الحالات النادرة التي نعرفها ــ وجلّها مرتكب في حق من يُعَدّ «غريباً»، أي غير لبناني وخلال المجازر ــ هي كل ما ارتكب في تلك الحروب اغتصاب، أم أننا نعلم بحالات قليلة، لأن الاعتراف بالاغتصاب نادر، مخافة الفضيحة والعيب؟ لا يسمح مستوى ما نعرفه إلى الآن عن هذا الموضوع بأكثر من تسجيل هذا السؤال.

د. تدنيس الحِمى وتطهيره

«أرضك وعرضك» يقول المثل القبلي بصدد الأولويات الواجب الدفاع عنها، ولو بالتضحية بالحياة من أجلها. وغالباً ما يكون وجود الآخر، الغريب، هو الخطر الأبرز الذي يهدد الأرض، فيُرى إلى وجوده على أنه تدنيس لمقدّس، هو الأرض الأصلية الطاهرة. للحدّ من تلك التجاوزات، يجرى تقسيم البلد إلى مجموعة من المعسكرات، من الحميات المقدسة، لا بد من تطهيرها بطرد «الآخر» منها.

الحواجز هي المراكز الأمامية للحِمى، حيث يتقرر دخول الآخر أو عدم دخوله إلى الحمى المقدس. «إن كنت من غير أهلي/ لا تمر بنا»، يقول سعيد عقل في إحدى قصائده.

على الحواجز، ينبغي الكشف عن الهوية. ويجري ذلك بأشكال مختلفة. أولاً بواسطة بطاقة الهوية. ولكن هذه قد تكون مزورة. في غمرة الجنون الانتمائي، تصير كل علامة مميزة حبلى بالمعاني. فإذا لم يكن الاسم كافياً للكشف عن الهوية، يجري اللجوء إلى اللهجة. لكشف فلسطيني ما عليك إلا أن تُجبره على أن يتلفظ بمفردة «بَنَدُورة». فهو يلفظها بتسكين النون كما لا يلفظها أي لبناني، يقول: «بَنْدُورة». وإن هذا السكون قد يكلف المرء حياته. إنها جريمة اللهجة. من جهة ثانية، لم يكن نادراً على حواجز المنظمات الفلسطينية وأحزاب وتنظيمات الحركة الوطنية اللبنانية أن يطلب من المرء أن يكشف عن عورته للتأكد من هويته الطائفية باستبيان ما إذا كان مختوناً أو لا. وفي امتحان آخر، قد يطالب ممن يدّعي أنه مسلم أن يتلو الفاتحة.

خلال الفترة الأولى من الحرب ساد خواف الغريب المتسلل إلى الحمى. وغالباً ما كانت جريدة «العمل» تنقل أخبار مَرَدة سود يرودون في الأشرفية، قيل إنهم صوماليون متطوعون في صفوف التنظيمات الفلسطينية، يبلغ الواحد منهم مترين طولاً على الأقل، وله حلقة معدنية في أذنه، فضلاً عن سمرته الداكنة (المصطلح المستخدم هو أنهم «عبيد سود»). بل رُوي أن جثة أحد هؤلاء الصوماليين وُجدت في حديقة عامة بمنطقة السيوفي. المفارقة في الأمر أنه بعد بضعة أيام من إيراد «العمل» هذا الخبر، مع ما رافقه من خواف وتخويف، إذا الصحيفة الكتائبية ذاتها تنشر في صدر صفحاتها الأولى صورة

لمطلع الحرب بين الصومال وأوغادين. فكنت ترى في الصورة، هؤلاء المردة الصوماليين أنفسهم، في زيّهم العسكري الناصع يُستعرَضون في شوارع موغاديشو، فيما اليومية الكتائبية تكيل المدائح لـ«نضالهم» من أجل «تطهير» إثيوبيا من... الشيوعية!

والحواجز هي أيضاً المكان حيث يجري التموّن بالمخطوفين على سبيل الاحتياط. أي بما هو ضمانة لتبادل أسرى لاحق، أو لكي يكون في متناول اليد ضحية محتملة للانتقام منها إذا ما وقع قريبٌ أو أحد أبناء الطائفة ضحية القتل على الهوية.

في عرف القبيلة التقليدية، كان اللجوء إلى حمى «الآخر» ضمانة لسلامة المرء، حتى لو كان اللاجئ مضرَّجة يداه بدم أحد أبناء القبيلة. «أنا دخيلك»، يعلن الدخيل لشيخ القبيلة، وهذا يكفي لكي يُعفى عنه ويُرعى بالحماية. في اللهجة اللبنانية، اتخذ هذا المصطلح مع الوقت معنى التوسّل والتضرّع. أنا دخيلك بمعنى: أستحلفك، أتوسل إليك. وكم مرة استخدم المخطوفون أو أبناء المناطق التي جرى اجتياحها هذه العبارة دون أن يخطر ببالهم أن القبيلة «الحديثة» تصمّ آذانها عن تقاليدها القديمة.

إذا كانت القبائل ترفض الدخلاء، إلا أنها لم تكن ترتضي أن يتجاوز أفرادها قواعد التضامن والامتثال للتقاليد. فالرجل الخارج عن السرب لا بد من عزله. هؤلاء هم الصعاليك، الذين تنبذهم القبيلة إلى أن تطردهم من الحمى أو تقتلهم. بداية المعارك ١٩٧٥، هاجمت القوات الكتائبية قرية جاج في جرود جبيل، وهي أحد معاقل محازبي ريمون إده، لمعارضة الأهالي فتح مكتب لحزب الكتائب في قريتهم. طوّقت قوات كتائبية

القرية، التي لم تكن مسلحة، ثم اقتحمتها بضعة مئات من المسلحين. جمعوا الأهالي في ساحة الكنيسة وأجبروا الشباب بينهم على الركوع أرضاً وشتم ريمون إده.

ثلاثة شبان قبلوا مهانة الركوع، لكنهم رفضوا شتم زعيمهم، فقُتلوا راكعين على مرأى من أهل القرية. هذه العملية التأديبية افتتحت تعريفاً جديداً لمن هو «الغريب». صار الغريب بعد ذاك لا يعرَّف بِناءً على هويته الطائفية وحدها، بل على انتمائه السياسي أيضاً.

وهذا في أحسن الأحوال. في الأسوأ، كان على «الصعلوك»، إلى أيٍّ من المعسكرين انتمى، أن يدفع الثمن بحياته عقاباً على مروقه. خلال سنوات الحرب القاسية، حظي المسيحيون القاطنون في المناطق ذات الأغلبية المسلمة بالحماية من لدن منظمة التحرير الفلسطينية كما من تنظيمات وأحزاب الحركة الوطنية اللبنانية. مع ذلك، لم يكن الأمر يخلو من المهانة، بمقدار ما كان الأمر يذكّرهم بأنهم تحت الحماية. إنهم أهل ذمّة. ولكن عندما تسلّمت حركة «أمل» السيطرة على بيروت الغربية، اغتيل حسين مروة وحسن حمدان (مهدي عامل) المثقفان الشيوعيان، على أيدي أبناء جلدتهم في الطائفة الشيعية.

صار القتل واجباً. وصار قتل «الأوباش» بمثابة «مهمة حضارية»، حسب تحريض «حراس الأرز»، أبناء الطبقة الوسطى المارونيين الغيورين على امتيازاتهم الطائفية والطبقية الصغيرة. «على كل لبناني أن يقتل فلسطينياً!» كان شعارهم الذي صكّه سعيد عقل. هو الشعور ذاته بالواجب الذي دفع مروان، القاتل الشيعي في كتاب مينيه، إلى القتل.

والواجب هو أيضاً ما يحدو الشيخ الدرزي الجليل إلى قتل جاره المسيحي، كما في النكتة التي جرى تداولها في بيروت عقب «حرب الجبل» التي شنّها مسلحو وليد جنبلاط على «القوات اللبنانية» عام ١٩٨٣، وارتكب خلالها عدد من المجازر في حق المسيحيين أدت إلى تهجير أكثريتهم من المنطقة. شيخ درزي إذ رأى أبناء طائفته يقتلون المسيحيين ويطردونهم من قراهم، وجد أنّ من واجبه هو أيضاً أن يقتل، ولو مسيحياً واحداً، عربون وفاء لانتمائه إلى طائفته. ولكن أين يجد ذاك المسيحي وعدد كبير من المسيحيين قد لاذوا بالفرار؟ لم يبق غير جاره وصديق عمره الذي لم يفرّ، تحديداً لأنه كان يأمن جيرة الشيخ وصداقته. استدعى الشيخ جاره المسيحي فصعد هذا إلى بيت صديقه ولم يصدق ما سمعت أذناه. جاره وصديق عمره «مضطر» إلى قتله. لم يتزحزح الشيخ الدرزي قيد أنملة عن تصميمه، على الرغم من توسلات جاره المسيحي، مستشهداً بالجيرة الحسنة، مستحلفاً بالخبز والملح بينهما. عبثاً حاول. الواجب هو الواجب. أما الصداقة المديدة وحسن الجوار، فقد يشفعان بالمسيحي بأمر واحد: «لن أوجعك. هي عقصة دبّور»!

الحمى المقدس عندما يدنّس لا بد من تطهيره. لنتذكر: فكرة «الغريب» يندغم فيها ترفّع أبناء القرية «الأصليين» عن «الجَلَب»، الوافدين من خارج القرية، مع الأبوية القبلية تجاه «الدخيل»، مع الاستعلاء الطبقي تجاه من هم أدنى في المرتبة أو الموقع الاجتماعي والثقافي، فضلاً عن غير اللبنانيين. ها هو الأب سمعان الدويهي، نائب زغرتا السابق، يرفع هذا الإدغام السهل بين «بؤساء» و«غرباء» إلى مَصَاف العنصرية، إذ يعرّف الغرباء بأنهم بالدرجة الأولى الفقراء، فيرى إلى أحيائهم على أنها بؤر فساد وأوبئة تهدّد الأسس الأخلاقية والانسانية والروحانية للبنانيين[١٧].

«لقّحوا أطفالكم ضد اليسار الدولي»، يقول أحد الشعارات الجدارية في بيروت الشرقية. والحديث الطبي يجر نفسه عند تنظيم «حراس الأرز» يتحدثون عن مخيّم تل الزعتر على أنه «دمّلة» يجب أن تُفقأ بواسطة «عملية جراحية».

والمداواة والتطهير وجهان لعملية واحدة. ذلك أن الصحيح هو المقدس. ها هو الشيخ الدرزي عفيف بو علوان ينذر مسلحي «القوات اللبنانية» بالاستسلام وإلقاء السلاح، خلال «حرب الجبل» عام ١٩٨٣: «سلّموا أسلحتكم، غادروا هذه الأرض، لا تدنّسوها، وإلا حذارِ!»[١٨]. ولا يعرّف الحمى التعريف الجمعي وحسب. هناك التعريف القبلي. المسلحون الكتائبيون الذين أغاروا على إهدن (وقتلوا النائب طوني فرنجية وأسرته) هم مسيحيون موارنة من المذهب ذاته لسكان إهدن والأسرة المقتولة، إلا أنهم ينتمون إلى العشيرة العدوة. بمناسبة الذكرى الأولى للغارة، يقول الأب يوسف يمّين في القداس الاحتفالي بالمناسبة: «جميع الذين دنّسوا إهدن سوف يقتلون، خصوصاً أبناء عشيرة الجميّل، وأحفادهم لأجيال قادمة، حتى لا يبقى منهم رجل أو امرأة»[١٩].

أحياناً كان التطهير يجري بواسطة الحديد والدم والنار. والمشهد الأكثر تعبيراً هنا هو مشهد مجموعة من المسلّحين الكتائبيين يعزف أحدهم على الغيتار ويشربون الشامبانيا حول جثة محترقة خلال اجتياحهم حيّ الكرنتينا الذي تتصاعد منه ألسنة النيران. وقد عرفت الأمكنة «الغريبة» المصير ذاته في الحميات المقدسة لهذا الفريق أو ذاك: الضبية، جسر الباشا، تل الزعتر، النبعة، الدامور، الجية، العيشية... إلخ.

أما الأعجوبة التي أُعلنَت عقب سقوط حيّ النبعة، فهي أبلغ تعبير عن إنجاز تطهير المكان. نقلت الصحف أن المسلحين الكتائبيين، وهم «ينظفون» أرض العدو من أعدائهم الفلسطينيين ـ التقدميين، عثروا على كميات من البخور تفترش الأرض. تعالت الصيحات بوجود معجزة، وأخذت جموع من الناس تتوافد لتشاهد وتشهد. ها هي الأرض ذاتها تعلن أخيراً أن تطهيرها قد تحقق بواسطة أعجوبة.

لم يدم زمن الأعجوبة طويلاً. بعد أيام معدودة، تبيّن أن ما حُسب أنه بخور لم يكن إلا منتجات كيماوية من مصنع للصابون، استخدمها المسلحون الفلسطينيون لحشو أكياس المتاريس، لفقدان الرمل. إلا أن الأثر التطهيري والعجائبي للخبر كان قد فعل فعله وظلّ الناس يتوافدون لزيارة الموقع لأيام عديدة...

لنتذكر، أن لممارسة التطهير هذه سابقة شهيرة في الصهيونية. فقد عمّدت عملية احتلال فلسطين والطرد القسري لسكانها وهجرة عرب فلسطين من أراضيهم عام ١٩٤٨ على أنها «التطهير العجائبي للأرض»، حسب تعبير مجلة الجيش الإسرائيلي[٢٠].

٣. العنف والمقدّس

أ. تطويب الزعماء المحتجَبين

ما إن توفي بشير الجميّل حتى شُبِّهَ بالسيد المسيح وطُوِّبَ قديساً أبدياً. يستعيد الأب سليم عبو حياة قائد «القوات اللبنانية» بما هي قدر مقدَّر في المسير نحو

مآله المحتوم ـ الشهادة، فيتحدث عن الساعات الأخيرة من حياته كما لو أنها درب الصليب إلى الجلجلة التي عليها مشى المسيح:

«ليس صدفة، بالنسبة للشعب المسيحي، أن يموت بشير يوم ١٤ أيلول/ سبتمبر، الذي هو «يوم تمجيد الصليب المقدّس»، ولا هو من قبيل الصدفة أيضاً أنه ألقى خطبته الأخيرة، ساعتين قبل اغتياله، في «دير الصليب»، حيث تخدم شقيقته الراهبة، ولا هو من قبيل الصدفة في شيء أنه تكلم واقفاً أمام صليب كبير حامل عبارة «بهذه العلامة سوف تنتصر». هذا الطفل مات وله من العمر ٣٤ سنة، وهو تقريباً عمر المسيح عندما صُلِب»(٢١).

فليسمح لنا بهذا التعليق. هذه الـ«تقريباً» في المقارنة بين عمر بشير الجميّل وعمر السيد المسيح ليست موفَّقة. فحسب الرواية الدينية، كان عمر السيد المسيح ٣٣ سنة عندما مات على الصليب. هذا من جهة. ومن جهة ثانية، إذا كان عمر بشير الجميِّل عند مصرعه هو ما يكشفه لنا الأب عبو، أي ٣٤ سنة، فهذا يثبت أمراً آخر أكثر مساساً بأمور هذه الحياة الدنيا، هو أن قائد «القوات اللبنانية» لم يكن له الحق في أن يترشح إلى الانتخابات الرئاسية، وأن انتخابه رئيساً للجمهورية اللبنانية كان باطلاً وغير دستوري. ذلك أن الحد الأدنى في الدستور للترشّح إلى منصب الرئاسة الأولى في البلاد هو ٣٥ سنة!

مهما يكن من أمر، فإن اختفاء الإمام موسى الصدر الملفوف بالغموض في ليبيا في آب ١٩٧٨ يحاكي في عدد من الأوجه حال بشير الجميِّل. فإذا وُجدت لبشير صفات تشبِّهه بالسيد المسيح، فإن رئيس المجلس الإسلامي الشيعي

الأعلى كان يتمتع بقابلية لمحاكاة من نوع آخر لسبب انتمائه الأسري. فالسيّد اللبناني يملك ما يكفي من الصفات لكي يتماهى مع الإمام محمد الذي حقق «غيبته» في عام ٨٧٤. وهذا ما يكتبه بهذا الصدد مثقف شيعي أميركي من أصل لبناني نافذ البصر لإثبات قوة الجذب والتعبئة التي يتمتع بها الماضي:

«تمتزج سيرة موسى الصدر مع الحساسية الألفية لشعبه، هي الحساسية الألفية لرجل استثنائي سوف يقود التاريخ إلى غايته المقدّرة، غاية تتحقق عندما تقضي بذلك المشيئة الإلهية. وقد كان هذا كله معطى لموسى الصدر بحكم الطبيعة»[٢١].

أما ما هو معطى للإمام اللبناني بحكم الطبيعة، فهو انتماؤه المباشر إلى سلالة أئمة الشيعة. غير أن «الغيبة» تفتتح زمن الانتظار والتوق إلى عودة المهدي «لملء الكون عدلاً وسلاماً بعدما ملئ جوراً وحرباً». وسوف يشكل تسلُّم الإمام الخميني للسلطة في إيران بعد أسابيع من اختفاء الإمام اللبناني دعماً لهذا الانتظار ووعداً بعودة المهدي، تلك العودة التي وَعَد بها الإمامُ الخميني. وإذ طالبه أنصار موسى الصدر بالعثور على الإمام وإعادته إليهم، أشاع المرشد الروحي للثورة الإيرانية الأمل بعودة الصدر، مرتكزاً على انتمائه الأُسَري تحديداً. فكان الإمام الخميني عملياً أكثر بكثير من المثقف الشيعي اللبناني المتأمرك، إذ وعد بعودة حقيقية للإمام الصدر تكون على الطريقة التي بها عاد الجد الأكبر للإمام اللبناني، الإمام موسى الكاظم، صاحب «الغيبة الصغرى». فقد سُجن هذا الأخير سبع سنوات حسب البعض و١٤ سنة حسب البعض الآخر وعاد أخيراً إلى أنصاره[٢٢].

ب- سلاح المعجزات

خلال حرب ١٩٧٥، وردت عشرات الروايات عن ظهور السيدة العذراء في أماكن متفرقة من المناطق المسيحية، بينها عشرون ظهوراً على الأقل في قضاءَي كسروان والمتن. وانتشرت روايات أيضاً عن ظهور العذراء في القرى المارونية دير الأحمر، ورام وقدّام في البقاع.

على تلة مطلة على زحلة، نصب الأهالي تمثالاً ضخماً للسيدة العذراء، شفيعة المدينة. واقع الحال أن عبادة العذراء كلية الحضور في أكبر تجمّع كاثوليكي في الشرق. يقال عن امرأة جميلة إنها تشبه السيدة العذراء، ويسمّى مشروب العرق، والزحليون مولعون به أشد الولوع، «دموع العذراء»، وباسم العذراء يحلف الأهالي أغلظ الأيمان أو يستحلفون، إلخ. خلال الحرب الأهلية، رُوي عن سيدة زحلة معجزات عديدة خلال عمليات الحصار المكررة التي تعرّضت لها المدينة. ظهرت وهي تطوّح بذراعيها طاردة القذائف المتساقطة على المدينة. ولم تكن معجزة العذراء هذه إلا نسخة حديثة عمّا نُسب إليها من معجزات سنة ١٨٤٣ حين أنقذت المدينة المسيحية الكاثوليكية من هجمة درزية، إذ أطلقت طيوراً سماوية ذرّت الرمل في عيون المهاجمين. مهما يكن من أمر، فهذا يؤكد اتفاق الديانتين على الدور العسكري للطير الأبابيل، أسُمِّي بهذا الاسم، أم لم يُسَمَّ.

في زغرتا، المشتبكة حينها في حرب مع طرابلس، وقبل أن تقع القطيعة الدموية بينها وبين حزب الكتائب، كان المسلحون ينتظمون في تشكيلات قتالية عائلية، تتباهى كل واحدة منها بظهور شفيعها القديّس يقاتل إلى جانبها. ويروى أن مسلحي آل كرم كانوا يشاهدون عميدهم يوسف بك كرم طائراً

فوق أشجار الزيتون على صهوة حصانه يعضدهم في مطاردة «الأعداء». ولم يكن في أمر ظهور الأبطال الأسطوريين أو القديسين يقاتلون إلى صف أنصارهم أي غرابة. فخلال الأيام الأولى من الحرب العالمية الأولى، رُويت روايات عن مشاهدات مماثلة لدى شعوب أخرى. روى جنود فرنسيون أنهم شاهدوا السيدة العذراء وجان دارك، وإنكليز القديس يوسف، وروس القديس ميخائيل يقاتلون إلى جانبهم. وفي عودة إلى لبنان، خلال أحد أيام الحرب، أعلنت امرأة من آل الدويهي، وهم خصومٌ لآل كرم، أن «سيدة التل»، شفيعة زغرتا، ظهرت عليها. صدّقها الألوف وأخذت تلك المرأة تقودهم إلى الكنيسة على اسم شفيعة زغرتا، يصلون متعبدين بانتظار ظهور سيدة التل مجدداً. وقد رافقت تلك الانتظارات مشاهد من الهستيريا الجمعية والإغماءات الفردية العديدة.

ولم يقتصر «الظهور» على القديسين والأبطال الأسطوريين. عرفت الحرب حالات من «الظهور» أكثر معاصرة وأكثر «علمانية». ولعل الذروة في مشاهد الانتظار المعاصرة هي السهرات التي كان ينظمها أنصار الجنرال ميشال عون في القصر الجمهوري ببعبدا ينتظرون إطلالة القائد من على شرفة القصر، تحييه لافتات جبّارة تصوّره على شاكلة القديس جاورجيوس شفيع بيروت، الذي تروي الأسطورة أنه صرع التنين في الخليج المسمّى على اسمه. آنذاك، كان التنين يتجسّد في النظام السوري.

وآخر حادثة «ظهور» معروفة للسيدة العذراء كانت نهاية عام ١٩٨٣ في الشريط الحدودي الذي يسيطر عليه «جيش لبنان الجنوبي» إبان المرض الذي سيقضي على سعد حداد، مؤسس هذا الجيش وقائده. شهد منزل

رئيس بلدية رميش ظاهرة عجائبية نموذجية: أخذ تمثال العذراء يرشح زيتاً خلال شهر. وفي كل يوم، جندي من جنود «جيش لبنان الجنوبي» يرد منزل المختار لأخذ قطرات من الزيت العجائبي يمشح بها جبين حداد، على أمل الشفاء. أخيراً، عندما تحوّل الزيت الراشح من تمثال العذراء إلى دم وانقلب التمثال واقعاً من تلقاء ذاته، رأى القوم في ذلك، النذير بوفاة الرائد سعد حداد المحتومة[٢٣].

لم تقتصر حالات الظهور العجائبي على المسيحيين، وإن كانت أكثر انتشاراً بينهم. سُجّل ظهور الولي يعقوب المنصوري، شفيع قرية السلطان يعقوب السنّية في البقاع الغربي. وسرت روايات عديدة تتحدث عن ظهور ذو الفقار، سيف الإمام علي بن أبي طالب، يقود مقاتلي حركة «أمل» وحزب الله.

ج. «حرب باردة» حول معجزة

شكّل تطويب الحبيس اللبناني شربل مخلوف قديساً في الفاتيكان في تشرين الأول/ أكتوبر عام ١٩٧٧ مناسبة لكي تعبّر الجماعة الدولية عن دعمها، الخيالي والرمزي، لـ«عودة» السلام إلى ربوع لبنان ولانطلاقة عملية الإعمار، والأخيرة ليست أقل خياليةً ولا رمزيةً عن الأولى، فضلاً عن الاحتفال بالوحدة والتآخي المستعادين. دار كل هذا حول الجثمان العجائبي للحبيس الشمالي الذي اكتُشف أن جثمانه ظل سالماً كاملاً بعد عقود على وفاته، والذي حقق معجزات عديدة من خلال ديره في جرود بلاد جبيل على مقربة من قرية شيعية.

كان الظرف مناسباً جداً. إننا مطلع عهد الرئيس إلياس سركيس الموكَل إليه تحقيق السلام في البلاد بعد أول فترة من فترات الحرب بدعم من سورية

وحضور قوات الردع العربية ذات الغالبية السورية. ويصدف أنه في يوم التطويب ذاته، في ٩ تشرين الأول/ أكتوبر، كان مقدَّراً على الجيش اللبناني أن ينتشر جنوباً بناءً على اتفاق وقّعه الرئيس سركيس وأبو إياد، الرجل الثاني في حركة فتح الفلسطينية. تخلّف الرئيس سركيس عن السفر إلى روما بسبب تلك المهمة الملحّة، واكتفى بترؤس القداس الاحتفالي في دير عنايا. وكان وفد إكليركي قد وصل إلى روما، يرأسه البطريرك الماروني بطرس خريش، فيما الوفد الرسمي اللبناني يضم الرئيس السابق للجمهورية شارل حلو، وهو رئيس الفرانكوفونية وأول سفير للبنان في الفاتيكان في عهد الاستقلال. وضمّ الوفد اللبناني وزراء يمثلون الطوائف الست الرئيسية، ونحواً من عشرين نائباً برئاسة نائب رئيس المجلس النيابي وشخصيات عدة، بينها رئيس الجامعة اللبنانية. أما الوفد الكتائبي، فقد وصل على حدة، يترأسه بيار الجميِّل ويضم فيمن يضم ابنه بشير.

المعجزة على كافة الألسنة. لكنها لا تحقق الإجماع حولها. لكلٍّ شربله، ولكلٍّ معجزته. مسيرة كبرى انطلقت من مناطق لبنانية عدة تتجه إلى محبس الراهب للدلالة على أن لبنان يتوحد في شربل، مثلما شربل توحد بالرب. لكن المسيرة تكاد أن تكون مسيحية صرفة. كل يشدّ بالمعجزة نحوه ويسيّسها على هواه. المحامي الكتائبي فريد غانم، يعلن أن التطويب الذي بات يُسمَّى «قديس لبنان» هو «معجزة القرن». ويستطرد مبتهلاً إلى الله أن يحفظ لبنان «بلداً أبدياً ذا رسالة خالدة من القيم والإنسانية والحرية»، وهذا هو اللبنان الذي يدافع عنه، وتلك هي المهمة التي يؤديها. ويلتقط بيار الجميِّل الكرة وهي بعد في الجو، فيعلن أن التطويب يزيده وعياً لمسؤولياته ويلهمه في نضاله لمتابعة رسالته. كأنما الاحتفال هو لتطويب الشيخ بيار وليس القديس شربل[٢٤]!!

ما من شك في أن المحاولة الكتائبية للاستئثار بالمعجزة تلقى المعارضة مثلما الدعاية الرسمية التي تريد التماهي بين المعجزة وبين الوحدة الوطنية. ها هو شربل آخر، الأب شربل قسيس، رئيس الرهبانيات المارونية اللبنانية، يدافع عن الطائفية السياسية ضد التجاوزات/ الإساءات التي ارتكبها بحقها «السياسيون الكذابون » خدمة لمصالحهم الخاصة. إذ نزعوا عنها كل وظيفتها التوازنية. ويزايد قسيس على أطراف التسوية، إذ يريد الظهور بمظهر من هو «متفهم» لمبدأ فصل الدين عن الدولة، بل يعلن أنه يوافق على «ديمقراطية عددية» (تمثل الطوائف حسب وزنها العددي بين السكان) شرط احترام الشعور الديني ومراعاة خوف «بعض اللبنانيين» على وجودهم ذاته. ويعلن قسيس أنه من دعاة التعددية التي هي الوسيلة الوحيدة لتحقيق التوازن والحفاظ على مجتمع غير مندمج.

وحده عمر فرّوخ، المفكر العروبي المخضرم، تجرأ على عدم المشاركة في التكاذب الطوائفي الجماعي. رفض إقامة أية صلة بين تطويب القديس شربل وبين تحقيق الوحدة الوطنية. ثم إنه كمسلم لا يؤمن بالشفاعة، فالله في عرفه ليس بحاجة إلى وسطاء. أما عن الوحدة الوطنية، فيصرّ فروخ على أنها لن تتحقق من دون تحقيق العدالة الاجتماعية، وتخليص أهالي الجنوب من عذاباتهم وعودة المهجرين إلى ديارهم ووقف الهجمات على الثقافة العربية التي «أشعّت على العالم بأسره شرقاً وغرباً» واعتماد سياسة تطبق مبدأ «الغرم على قد الغنم»[٢٥].

أما الوجه الاجتماعي للمعجزة، فتعهده البابا وصحفي... شيوعي. بالنسبة إلى الأول، كانت المناسبة نموذجية للتبشير بفكرة محورية في

العقيدة الكاثوليكية تخدم البابا في معركته مع الشيوعية، وهي العلاقة بين الفقر والإيمان. فطفق الحبر الفاتيكاني الأكبر يتحدث عن البيئة الاجتماعية للقديس، وهي أسرة من الفلاحين الفقراء المتواضعين ومن العمال يجمعهم ويحركهم إيمان ساطع. أما على صفحات الجريدة الناطقة باسم الحزب الشيوعي اللبناني، فتضرّع نبيل هادي للرب الإله، بشفاعة القديس اللبناني، أن يعيد ابنه يسوع المسيح إلى الأرض للاهتمام بشؤون الفقراء والمحرومين، وأن يطرد الأغنياء والمحتكرين وقد حوّلوا هيكل الرب مجدداً إلى وكر للصوص[٢٦].

ولم يكن ينقص لتحقيق هذا الإجماع غير الإجماعي على الإطلاق غير الصوت الساخر بعض الشيء للسياسي المعنيّ قبل سواه بالموضوع، وإن لم يكن قد شارك في الاحتفال. لم يحضر ريمون إده، نائب جبيل حيث يقع دير عنايا، إلى لبنان للمشاركة في الاحتفال، لأنه كان لاجئاً في باريس بعد أن تعرّض لمحاولتي اغتيال. إلا أنه أعلن، بين المزاح والجد، أن لا أقلّ من معجزة من نمط المعجزات التي كان يجترحها القديس شربل تستطيع استعادة لبنان إلى سابق عهده.

٤. القنّاص أو الجَمع بصيغة المُفرد

«السوري»، «الفلسطيني»، «المسلم»، «الدرزي»، «المسيحي»، «الماروني»... إلخ. هكذا يجري تفريد الجماعة في لغة الحرب.

العدو دوماً مفرد. تختصر صيغة المفرد كل خصائص الجماعة. ويخدم هذا التفريد في تبرير العقاب الجماعي: أي واحد منهم جدير بالقتل. لما

كان كل واحد منهم يحمل خصائص الجماعة، إذاً فقتل واحد منهم يعني قتلهم جميعاً.

لنتذكر هنا المعادلة الحسابية الرهيبة التي أطلقها «حراس الأرز» وصكّها سعيد عقل: «على كل لبناني أن يقتل فلسطينياً». ليس فقط أن الفلسطيني واللبناني كلاهما جوهر، بل قتل الثاني بات واجباً للأول.

للقبائل دوماً «عادلون»، وهم المنتقمون المتطوعون لغسل العار بالدم، أو الردّ على الثأر بالثأر. وهم الذين يتلقون الضربات الأشد إيلاماً في وقائع الثأر وساحاته. إن القناص في الحرب الأهلية هو مسخ حداثي للمنتقِم القبليّ. لقبه، القناص، وسلاحه، القناصة، مستمدان من القنص. القناص صياد يعمل على حسابه الخاص.

إلا أن القناص في الحروب الأهلية لا يشبه بشيء تقريباً قناص الحروب الكلاسيكية أو حركات التحرير الوطنية. أسلافه الأشهر هم قناصو الحرب الأهلية الإسبانية، أفراد «الطابور الخامس» الشهير، الموالون للجنرال فرانكو الذين بقوا في مدريد المحاصرة، مكلَّفين إحداث أكبر قدر من الأضرار، وقتل وترويع أكبر عدد من المدنيين، وزرع الرعب في أوساط القوات المعادية وتحطيم معنوياتها. وقد سُمِّي هؤلاء الأفراد ـ المجموعات «الطابور الخامس» لأن الطوابير الأربعة الأولى كانت تحاصر مدريد، فيما الخامس داخل أسوار المدينة.

كثر استخدام مصطلح «الطابور الخامس» في الحروب الأهلية اللبنانية، للإشارة إلى قوة غامضة مؤامراتية ومجهولة تُعزى إليها عادة أعمال تخريب التعايش بين اللبنانيين وعرقلة جهود تحقيق السلام. والافتراض السائد أن

قتل اللبناني للآخر أمر منافٍ «لطبيعة اللبناني»، فلا بد من محرّض خارجي، بل منفّذ خارجي، حتى إن الحرب كلها إن هي إلا «حرب الآخرين»، حسب الصيغة الشهيرة لغسان تويني. في خطابات بيار الجميِّل، مطلع الحرب عامي ١٩٧٥ ــ ١٩٧٦، كان الطابور الخامس هو «اليسار الدولي»، ثم كثرت الإشارات إلى «الأصابع الخارجية» التي تعبث بـ«أوضاعنا الداخلية» وتخدم مؤامرة هي دوماً خارجية تروم زعزعة الاستقرار وزرع الفتنة بين اللبنانيين.

كان للقناص دوران اثنان في الحروب الأهلية. دوره الأول هو الإبقاء على توتر أمني، دون أن يؤدي ذلك إلى اندلاع الاشتباكات على خطوط التماس أو اللجوء إلى أعمال القصف بين الأحياء السكنية. يكفي «قطع» طريق من الطرقات بنيران القنص لإثبات أن الوضع ليس آمناً. خلال تنفيذه هذه المهمة، يكون القناص تحت الرقابة المباشرة لرؤسائه الذين يقررون وتيرة القنص ومدته.

يؤدي القناص الدور الثاني خلال الاشتباكات العسكرية عندما الحرب «تمري في يد حالبها»، كما يقول المثل، وتكون خطوط التماس قد استقرّت. إذ ذاك، يكون القناص رامياً حراً. أكثر حرية من القتلة وأشد فتكاً منهم، بمعنى أن أهدافه هم المدنيون في معظم الأحوال، أولئك الذين لا ذنب لهم إلا أنهم يتجولون في الشوارع والطرقات والأزقة الواقعة في الجهة الثانية. أما الخوف من الموت الذي يزرعه القناص، فيمنحه سلطة فردية استثنائية على عشرات الألوف من البشر. هنا يكون نشاط القنّاص التطبيق العملي لتفريد الجماعة بمعنيين: الجماعة ــ جماعته ــ تتجسد هنا بفرد يمارس العقاب

باسمها. وعكساً، الجماعة المعادية تتفرّد، أي تصير كثرة من الأفراد، يجدر ـــ إن لم نقل يحلو ـــ قتلهم. ولما كان القنّاص «صياد رؤوس»، فغالباً ما يجري تعويضه مالياً حسب عدد الرؤوس التي أطاحها.

المدنيون هم اختصاص القناص. أولئك الذين لا يحاربون. لنتفاهم: لا معنى لنعتهم بالمدنيين الأبرياء. ذلك أنه لا وجود لأبرياء، وفق منطق الحروب الأهلية. كل فرد متّهم بالأمر الوحيد الذي لم يختره: ولادته. لنعد إلى معادلة التفريد إياها. كل فردٍ يحمل الجماعة في ذاته. والجماعات مذنب بعضها تجاه بعضها. بل إن معظم ضحايا القناص هم المدنيون الذين تدفعهم الضرورة الاقتصادية إلى التنقل: عمال، كناسون، موزعو صحف، باعة متجولون، موظفون صغار، صحفيون... إلخ.

لا يقتل القناص إلا القناص. يصعد قناص صديق إلى أحد السطوح ليناوش القناص المعادي ويشاغله لكي يتمكن أخيراً من أن يصيب منه مقتلاً.

في الانتظار، ابتكر الناس حيلتين رئيسيتين للتحايل على القناص. الحيلة الأولى هي أن يعمد أهل الحيّ ليلاً إلى رفع ستائر على عرض الطريق تحجب النشاط الجاري في الشارع. هكذا يجد القناص نفسه بمثابة الأعمى، ويستطيع أهل الحيّ أن يؤدوا ما يلزم من مهمات حياتهم اليومية دون مخاطر كبيرة. وجدير بالذكر أن أهل سارايفو المحاصرة استخدموا الحيلة ذاتها للحماية من القناصين المعادين التي استخدمها أهالي بيروت في الحرب الأهلية. بل زادوا على ذلك نصيحة للعابرين شوارع يسيطر عليها قناصون: إياك وأن تكون ثالث العابرين في شارع يقطعه قناص. فالقناص يشاهد العابر الأول. ويصوّب على الثاني. ويصيب الثالث.

أما الحيلة الثانية، فهي استخدام عارضات أزياء الواجهات التجارية (المانيكان) لحرف أنظار القناص، فما إن يكتشف القناص أن ما يراه من خلال منظاره ليس إلا تمثالاً يتحرك على عجلات، لا بشراً، يكون الأهالي قد عبروا الشارع الخطر الذي يسيطر عليه القناص. لكن القناص ينتقم من العارضة بإطلاق النار عليها فيمزقها إرباً إرباً.

إلا أن القناص لا يكتفي بقتل الأبرياء، إنه يغتال «الحياة» ذاتها. في رواية حنان الشيخ، «حكاية زهرة»[٢٧]، يمكن قراءة انجذاب زهرة الجنسي إلى القناص العامل في الجوار قراءة فرويدية على أنه رغبة في الموت. مهما يكن، فإن رغبة زهرة تفضح حقيقة القناص ذاته. ذلك أن في الأمر ما يتعدى الرغبة في الموت عند زهرة إلى الموت ذاته. ما تجهله زهرة أنها إذ تجامع القناص، تحكم على نفسها بالموت. فمن المجامعة تولد حياة تحملها زهرة في أحشائها. تحلم زهرة بأن القناص سوف يتزوجها ذات يوم. أما القناص، فما هو في الحقيقة إلا العِنّة والعُقْم. هي العِنّة التي تولّد العنف، كما تشير حنة ارانديت عن حق. لهذا فإن زهرة إذ تحمل من القناص تحكم عليه بالإعدام، لأنها تحمل في أحشائها نقيضه، الخصوبة والحياة. إن قناصاً خصيباً ليس بالقناص. لن يقع القناص في الفخ. بحذر، بلا رحمة وبسرعة خاطفة، يقنص القنّاص المرأة التي تحمل الحياة في أحشائها، تلك الحياة التي هي موته.

ثم إن القناص لا يقتل المدنيين الأبرياء، ولا هو يقتل الحياة ذاتها وحسب. إنه يقتل الموتى أيضاً. رصاصة في قدم الضحية، وها هي ارتمت أرضاً. رصاصة ثانية في الخاصرة مثلاً أو في الرأس. يجب دوماً إصابة الرأس. الرأس هو الامتحان الأرقى للقناص، وهو ما يكرّسه قناصاً. وإصابة

الرأس هي البرهان الأكيد على أن الضحية لم تعد غير جثة هامدة. والرأس هو ما يصوّب عليه منتقمو القبيلة، بين العينين تحديداً. ذلك أن الشرف يستوطن بين العينين، كما يقال. والثأر يوجب قتل الشرف. وبعد أن يتأكد القنّاص من أنّ الضحية قد ماتت، تنهال الرصاصات بتصويب دقيق. عند كل واحدة منها، تترقص الجثة، يتقفز عضو من أعضائها، في هذا الاتجاه أو ذلك، في حركة فجائية، وعند كل رصاصة إضافية، تتحرّك الجثة حركاتها المتخلعة. في الحروب اللبنانية جرى تعميد هذه اللعبة «ترقيص الجثة».

مع أن القناص هو منتقم القبيلة، إلا أن أهله لا يعترفون به. إنه يذكّرهم كثيراً برعب زميله، القناص العدو المقابل. يخشى الناس القناص. لكنهم لا يحبونه. خلال حملات التفتيش والمداهمة، تكون الأولوية للبحث عن القناص، ويمكن التعرّف إليه من الكدمات الزرقاء الكبيرة على كتفه. ذلك أن للبندقية القناصة قوة ارتداد عنيفة تُحدث كدمات تظل ظاهرة خلال أسابيع. أما بشاعة ما يرتكبه القناص، فيستحق عليه مصيراً وعلى المستوى ذاته من البشاعة عندما يقع بين أيدي أعدائه. يطلق القبض على قناص هذياناً دموياً وطقس تضحية جماعياً. هذا هو المصير الذي لاقاه القناص الكتائبي في فندق «هوليدي إن» الذي روّع سكان بيروت الغربية وأرهبهم خلال شهور بأكملها. إذ أُلقي القبض عليه عند سقوط الفندق بيد «القوات المشتركة» لمنظمة التحرير الفلسطينية والحركة الوطنية اللبنانية، طُعِن جماعياً بالسكاكين والخناجر والحراب ثم شنق وفصل رأسه عمّا بقي من جثته التي ربطت بخلفية سيارة وجرى جرّها عارية استعراضاً في شوارع بيروت الغربية.

في الحرب الطائفية، يموت القناص وحيداً. إنه قاتل لحسابه الخاص وعلى مسؤوليته، وهكذا يموت.

٥. الجريمة والعقاب: المنتقِم بين شِرعَتين

الانتماء المزدوج للفرد إلى منظومتي قيم وسلوك هو أحد النوابض الأكثر مراوغة والأشدّ زخماً للعنف في الحروب الأهلية اللبنانية. ينجم عن ذلك نظام قيمي هو تنغيلٌ يجمع أعرافاً من العنف القبليّ وأحكاماً انتقائية من قوانين المجتمع الحديث. ولهذا السبب بالذات فهو نظام يعيش حالة استعصاء دائمة تطلق عنفاً مخبلاً حدّ العبث.

الحالة الأكثر تعبيراً عن هذه النغولة وذاك الخبل هي حالة جوزيف سعادة الملقَّب بـ«سفّاح السبت الأسود».

يمكن الحديث عن حياتين عاشهما جوزيف سعادة. للوهلة الأولى لم يكن شيء يؤهل هذا الرجل للعنف أو لارتكاب المجازر. كان نشطاً في الوسط الرياضي، يرأس «جمعية سباق السيارات اللبنانية»، وعلى خصومة عنيدة مع حزب الكتائب المسيطر على قطاع لا بأس به من الحياة الرياضية اللبنانية. ولأنه متمرد «ضد سلطة المال والظلم»، حسب تعبيره، جنحتْ عواطفه السياسية جهة كمال جنبلاط وحزبه التقدمي الاشتراكي[٢٨]. خلال «ثورة» عام ١٩٥٨، والأسابيع التي تلتها من الاقتتال الأهلي، عمل سعادة مقدِّماً للأخبار في إذاعة الثوار. وعمل خلال الستينيات والسبعينيات موظفاً إدارياً في جريدة «الأوريان» في مكاتبها في بيروت الغربية. ولما كان جوزيف سعادة أيضاً أحد المتحمسين للنضال الفلسطيني، كنتَ ترى على الجدار فوق مكتبه

صورة لجورج حبش، زعيم الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، الذي كان جوزيف معجباً بإخلاصه وصراحته.

عند اندلاع الحرب، انبثقت شخصية أخرى وحياة باطنية أخرى لجوزيف سعادة، موسومتان بميسم الأصل والهوية. فهذا الجوزيف سعادة ذاته هو ابن صاحب مطعم ماروني كسرواني الأصل عمل في خدمة الجيش الفرنسي ولحق بعسكر الانتداب من لبنان إلى درعا فالسويداء في سورية. انتظم ابنه جوزيف في الأمن العام الفرنسي في سورية، ما اضطره إلى مغادرة البلاد هرباً من الانتفاضات الوطنية ضد الانتداب. ثم عاد. وعند الاستقلال، سُجن جوزيف لشهر واحد في دمشق بتهمة «التعامل مع العدو». فور الإفراج عنه، غادر إلى بيروت حيث استقرّ ووجد لنفسه عملاً ثابتاً، هو حراسة الملعب الرياضي الفرنسي، المسمّى «استاد دو شايلا». سمح له المورد المالي الثابت بأن يطلب يد امرأة لطيفة من أسرة أرثوذكسية ميسورة. سمّيا ابنهما الأول «رولان» على اسم ابن أخي الإمبراطور شارلمان الذي قُتل بسهام العرب، على ما تزعم رواية مشكوك فيها تاريخياً. مهما يكن، عُرِف جوزيف سعادة بتعلّقه الشديد بالعائلة وبنزعة إلى الارتقاء الاجتماعي، ولو على سبيل الادعاء. فكان فخوراً بابنيه اللذين يشاركانه الحماسة لسباق السيارات، ويخالطان أبناء المجتمع المخملي البيروتي الذين يتعاطون تلك الرياضة، من أبناء سفراء وزعماء سياسيين ورجال أعمال[٢٩].

هذا الجوزيف سعادة الثاني ستنقلب حياته رأساً على عقب جراء حادثة وقعت خلال إحدى الهدنات خلال الحرب. في آب/ أغسطس عام ١٩٧٥، اختفى ابنه الأصغر إيلي خلال سباق سيارات، ووُجدت جثته

بعد بضعة أيام على مقربة من قرية مسلمة في منطقة زحلة. صاح الوالد المفجوع: «سوف أرتكب مجزرة... أريد ١٥ ولداً مقابل ولدي»[٣٠]. المجزرة سيرتكبها بعد أشهر معدودة. أما حينها، فما إن شفي من ذبحة قلبية أصابته يوم دفن ابنه، حتى كان جوزيف سعادة قد أمسى عضواً في حزب الكتائب، وأخذ يطارد الفلسطينيين والمسلمين، مراكماً أعداد ضحايا الانتقام من الذين حمّلهم مسؤولية قتل ولده. في رياضة القتل تلك، لعب الأدوار كلها: مارس القنص والخطف والقتل، يعاونه ابنه رولان الذي انضم إلى الـ«ب.ج.»، فرقة النخبة الكتائبية التي تحمل الأحرف الأولى من اسم بيار الجميِّل ويقودها ابنه بشير. إلا أن ممارسة جوزيف سعادة الأثيرة كانت أن يستقلّ سيارة أجرة يقودها أحد الفلسطينيين، فيخطف السائق ثم يقتله. يوم ٥ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٧٥، اختفى ابنه رولان بدوره في برمانا ومعه ثلاثة من رفقائه من مقاتلي «ب.ج.». وإذ ذاع خبر اختفائهم، بدأ خطفُ المسلمين في بيروت الشرقية. وعندما عُثر على جثث الكتائبيين الأربعة في منطقة الفنار، في ضواحي بيروت الشرقية، بدأ «السبت الأسود» يوم ٦ كانون الأول/ ديسمبر، المجزرة الطقوسية الأشد روعاً في الحروب اللبنانية قبل مجزرة صبرا وشاتيلا. هكذا يروي جوزيف سعادة نفسه وقائع ذلك النهار المرعب:

«حمل إليّ أحد أفراد الميليشيا قميص ابني رولان مخضباً بالدم. دفنت رأسي في القميص. وذرفت دموعاً وأنا أصرخ وأطلق العويل. رفعت القميص بذراعيّ الاثنتين فوق رأسي، وأخذت أتمتم صلوات غير مفهومة، فيما رجلاي تؤديان رقصة جنائزية بدائية. صرت ألفّ وأدور على نفسي هكذا خلال عدة دقائق، ثم توقفت شاخص النظر، متوتر الجسد. امتدت يدي

إلى أخمص مسدس الـ«كولت» المعلَّق في حزامي. وقد بقي في جيوبي ممشطا رصاص. توجهتُ إلى الرجال الشيعة الذين كنا عفونا عنهم منذ ساعة، وأرديتهم جميعاً.

صرخ رينغو صرخة مروعة عندما أخبرته بمقتل رولان ورفاقه الثلاثة. اغرورقت عيناه بالدموع، فامتشق رشاشه الـ«ماو» ذا الممشط الأسطواني وفتح الباب، وأخذ يطلق النار في كل الاتجاهات، فيما أنا أفرغ رصاصات مسدسي «الكولت».

نفدتْ ذخيرتي في خلال ثوانٍ، فأسرعت باتجاه القيادة العامة للـ«ب.ج.» حيث مخزن الأسلحة. عثرتُ فيه على بندقية كارابين الأميركية ذات العشرين طلقة وثلاثة مماشط.

انضممت إلى رينغو أتهادى كالمجنون وواصلنا التصفيات. كان الرجال متمددين في بحر من الدماء. تنوس حشرجاتهم وتوسلاتهم تدريجاً. غادرتُ الزقاق وقد خيّم عليه الصمت، وتقدمت باتجاه جادة شارل حلو حيث كانت بوابات جهنم مشرّعة على مصراعيها.

هي حمّى مجنونة ضربت الحيّ. لم نعد بشراً. حتى الذئاب كانت أرحم منا تأكيداً. كنا نصفّي المسلمين، ومعظمهم عمال في المرفأ، برصاصة في الرأس بطلقة من مسدس أو بصلية من رشاش الكلاشنيكوف. كدّسنا الجثث في شاحنة ذات ستارة، فنقلها مسلحون وقذفوا بها من فوق أحد الجسور. لقد انتصر الأكثر خبلاً بيننا. لكنني لم أشعر بأني ارتويت. لم أشعر بأي فرح، ولا أية نشوة. كنت أطلق النار لأنه لم يعد يوجد

أبرياء، لأنه لم تعد توجد براءة. كان جميع المسلمين مسؤولين عن مقتل ولدي»[٣١].

هوذا سعادة يعلن حقيقة من حقائق كل حرب أهلية: لا أبرياء في الحروب الأهلية ولا براءة. اعترف بأنه قتل ٧٥ رجلاً بمفرده، من أصل مجموع لا يقل عن ٢٠٠ ضحية. ها هو الانتقام العددي قد تضاعف ثلاثة أضعاف: قتل سعادة وصحبه ٥٠ مسلماً مقابل كل قتيل كتائبي، وهو حرفياً ما أقسم عليه في مشرحة المستشفى أمام جثة ابنه وجثث رفاقه الثلاثة[٣٢].

بعد المجزرة، تولى بشير الجميِّل «التغطية» على جوزيف سعادة، فعيّنه مسؤولاً عن المكتب الرابع (التجهيز) في التنظيم العسكري للحزب الذي كان بشير نائباً لقائده. وهكذا، ففيما منح الحزب والطائفة الرعاية لـ«والد الشهيدين»، كان الناس في بيروت الغربية يسمونه «السفاح».

غير أن الثأر الجمعي، بكل ما فيه من الخبل، لم يكن ليروي غليل «بطل» قصتنا. صحيح أنه كان بالإمكان اعتبار كل مسلم مسؤولاً عن موت ولديه، إلا أن جوزيف سعادة كان يريد معاقبة المتهمين الفعليين أيضاً. والمفارقة في الأمر أنه قد حصل عليهم. فبعد سقوط مخيّم تل الزعتر، تسلّم جوزيف سعادة من أمين الجميِّل، رئيس الجمهورية لاحقاً والقائد العسكري للهجوم على تل الزعتر، ثلاثة فلسطينيين يفترض أنهم القتلة الحقيقيون لابنه رولان. ولكي تكتمل حلقات ذلك الطقس الدموي، قرر جوزيف سعادة احتجاز مخطوفيه الثلاثة في... قصر العدل! كان يزور المبنى المهجور يومياً برفقة رجال ثقات ويعرّض المخطوفين لأبشع أنواع التعذيب على امتداد أكثر من أربعة أشهر. وكانت المدة ستطول أكثر من ذلك لولا

أن سعادة خشي الدخول السريع لقوات الردع العربية إلى بيروت الشرقية، فقرر إعدام سجنائه في الذكرى الأولى لمقتل ابنه، يوم ٦ كانون الأول/ديسمبر ١٩٧٦ وفي المكان ذاته حيث عثر على جثة رولان.

ينطلق رينيه جيرار في تنظيره للعنف من الافتراض أن العنف لا محيد عنه في أي اجتماع بشري. وقد كتب صفحات مثيرة مقارناً الثأر والعقاب بين التقليد القبلي والقانون الجزائي الحديث. يقول جيرار إن النظام القبلي «يخدع العنف ». إذ يستبدل معاقبة الجاني بإنزال العقاب بـ«كبش محرقة»، أكان حيواناً أم بشراً. فعندما تضطر القبيلة إلى دفع ديَة قتيل، فترتضي التضحية بأحد أفرادها، أو تقرر أن تتولى هي ذاتها قتل أحد أفرادها، في مبادلة الدم بالدم، عادةً ما تختار القبيلة رجلاً آخر غير الرجل المذنب للتضحية به أو لقتله. في المقابل، يُنزِل القانونُ الجزائي الحديث العقابَ بالمذنب شخصياً، ملتزماً احدى الوصايا العشر للديانات التوحيدية الثلاث: القاتل يُقتَل. لأن هذا النظام، نظام دولة الحق والقانون، يملك احتكاراً مطلقاً للعنف. هكذا يسعى النظامان، القانوني والعرفي، في رأي جيرار، إلى تحقيق الهدف ذاته: «خداع العنف» ومنعه من التفشي في المجتمع[٣٣].

عرفت الحروب اللبنانية عمليتي ثأر جمعي استبدالي تمثلتا في ردود الأفعال على اغتيال كمال جنبلاط وبشير الجميّل. ومع أن ثمة فارقاً بين العمليتين من حيث درجة العنف وعدد الضحايا، غير أن المشترك بينهما هو تركّز الثأر على ضحايا يصعب إجمالهم بما هم متهمون بقتل أيٍّ من الزعيمين السياسيين. عند موت كمال جنبلاط، قَتل أنصارُه ما لا يقلّ عن مئة مسيحي في عدد من قرى منطقة الشوف. يصعب التصوّر أن أعمال الثأر تلك كانت مدبّرة سلفاً

أو أنها ارتُكبتْ عن سابق تصوّر وتصميم. في المقابل، كان السعي إلى إجلاء المخيمين الفلسطينيين في صبرا وشاتيلا بواسطة المجزرة الأشهر للحرب الأهلية، فعلاً جماعياً منظّماً ومدبّراً قبل اغتيال بشير الجميّل، وقد نفّذ بعد اغتياله عن سابق تصوّر وتصميم. خلال المجزرة، قضى ما لا يقلّ عن ألف فلسطيني ولبناني، وكان هدف العملية إحداث ما يكفي من الترويع لدفع المدنيين الفلسطينيين إلى الهجرة من بيروت، بل من كل لبنان.

ومهما يكن من أمر، ففي كلا الحالين، لم يسهم ارتكاب العنف على غير المذنبين في خداع العنف ولا في إهماده.

من جهة أخرى، يرتكز «القانون» الألباني، وهو مجموعة الأعراف المركبة البالغة التعقيد التي يكشفها لنا الروائي إسماعيل قدريه في إحدى أجمل رواياته «نيسان المكسور»، وهي تقوم على المبدأ القائل إن العنف نمط من التبادل ــ تبادل الدم ــ بين الجماعات، يخضع لقواعد عرفية هي الأكثر شكلانية يلتزم بها المعنيون حتى أدق تفاصيلها. يعيّن «القانون» الألباني شكليات الانتقام وطقوسه ومواعيده، ويقرّر تحليل الدم وتحريمه وفقاً لحالات ومواقيت معينة، هي «الأشهر الحُرُم»، على غرار السائد عادةً وعرفاً في أي مجتمع رعوي قائم على الغزو. ويعيّن «القانون» أيضاً أثمان الدم، أو الفديات، ومن يعيّنها ويقبضها، وما إليه[٣٤].

في لبنان الحرب الأهلية، ظل القانون القبلي ساري المفعول، ولكنه أخذ يفعل فعله على نحو مضطرب، في وضع لم يكن فيه القانون الحديث قد حقق الغلبة، إذ كان تطبيقه هو ذاته لا يزال يجري على نحو جزئي وانتقائي. عادة ما يكون مثل هذا التنغيل بين القانونين الحديث والعرفي حاداً في المجتمعات

التي عرفت انتقالاً سريعاً من العالم الريفي الزراعي التقليدي إلى السوق الرأسمالية. يقول بينو آرلاتشي عن التنازع بين القيم المتولدة عن ذلك الانتقال: «يبدو أن المجتمع التقليدي يقاوم الخضوع الكامل لمنطق السوق، إلا أنه ليس يملك القوة الضرورية لتصفية آثار القوى والقيم وأنماط السلوك المرتبطة بذلك المنطق أو حتى تحييدها». لا ينتج من تلك المقاومة فصام ما، بل تعديل عجيب في وظائف السوق ومعانيها. يتخذ شكل ردّ فعل ثنائي يجمع، على صعيد القيم، «تمجيد الثقافة التقليدية مندمجاً مع تطبيق انتقائي ووظيفي لقيمها»[٣٥].

في الحالة التي نحن بصددها، ينجم عن ذلك «التطبيق الانتقائي والوظيفي للثقافة التقليدية» اعتماد مبدأ الثأر، ولكن دون شكلياته وأصوله وضوابطه المذكورة أعلاه: متى يجوز الثأر ومتى يحرّم؟ كيف؟ ضد من؟ ضمن أية حدود؟ إلخ. يتّبع القانون القبلي مبدأ «العين بالعين والسن بالسن»، وهو تبادل للدم يبدو متكافئاً. أما جوزيف سعادة، فيصعّد في جدول الضرب: من ١٥ مقابل واحد وصولاً إلى ٥٠ مقابل واحد. اقتضى الأمر رؤية أكثر تراتباً للكائنات البشرية - هي رؤية عنصرية بامتياز - لكي يمكن تصوُّر هذه الكمية من البشر الواجب قتلها انتقاماً لقتيل واحد، وتقدير مبلغ الدِّيَة غير المتكافئة إطلاقاً قياساً للدم المُراق. وعلى عكس ما يوحيه العرف التوراتي، الثأر عملية تبادل، لكنه تبادل غير متكافئ. ذلك أن ثمن الدم ليس متساوياً في معظم الحالات إن لم يكن كلّها.

لم تُشبع الجريمة الاستبدالية غريزة الثأر عند «بطل» قصتنا. تبيّن أن التضحية بالأبرياء لمجرد أنهم ينتمون إلى القبيلة ذاتها التي ينتمي إليها القتلة، لم تفلح

في «خداع العنف» عند المنتقم ليقطع حلقة الثأر المفرَغة. فهل تطبيق القانون الجزائي الحديث ــ تنفيذ حكم الإعدام «بالقاتل الذي لا يستطيع أن ينتقم»، حسب عبارة جيرار ــ سوف يروي غليل الأب المنكوب؟

جريمة ــ عقاب ــ ثأر.

قبل الإجابة عن هذا السؤال، لنتوقف هنا لبرهة لكي نسأل: هل انتقام الأب سعادة كان ردّ الفعل الوحيد الممكن والقابل للتصوّر على جريمة اغتيال الكتائبيين الأربعة؟ لن يأتي الجواب عن سؤالنا من خلال أي ديّان أو مرجع أخلاقي أو ديني. ولا معنى لأن يأتي من هذا السِّلك. الجواب صادر عن والد أحد ضحايا الذين قتلوا مع رولان سعادة، وقد رواه جوزيف سعادة ذاته في كتابه. خلال «السبت الأسود» كان والد إيلي پانو، أحد أفراد الـ«ب.ج.» الأربعة الذين قُتلوا مع رولان سعادة، يلاحق جوزيف سعادة ورهط القتلة وهو يصيح بهم بما يبدو أنه الخبل عينه:

«أنتم وحوش. إنكم تقتلون العمال، الكناسين، الفقراء. اقتلوا المجرمين لا الأبرياء!»[٣٦].

على عكس الأب سعادة، كان الأب پانو يعتقد أنه لا يزال يوجد أبرياء في الحروب الأهلية، حتى في أشدها فتكاً وهولاً. فإذا كان لا بد من القتل، فالأحرى قتل المجرمين الحقيقيين. غير أن خطاب الأب پانو أكثر ثراءً بالدلالات. للوهلة الأولى، يبدو أنه يدعو إلى إحقاق الحق حتى لو عنى ذلك أن يتولى المرء تطبيق القانون بنفسه. لكن الصيحات الصادرة مباشرة عن قلب هذا الأب المفجوع تعبّر عمّا يمكن تسميته «شعبوية التعايش» التي

لا تزال عميقة الجذور في الضمير والوعي الشعبيين، على الرغم من كل شيء. فالأب پانو لا يؤمن بالانتقام من «كبش محرقة»، بل لا يؤمن أيضاً بأن «الآخر» كل متكامل وموحد، ولا هو يؤمن بتفريد «الآخر» الجمعي من جهة أخرى. المسلمون منقسمون مثلما قومه منقسمون إلى أغنياء وفقراء، حكام ومحكومين. أما الادعاء أن الأب پانو يريدنا أن نفهم أن العمال والفقراء ليسوا يقتلون، فينطوي على تبسيط شديد. الأحرى أنه يكرر حكمة شعبية لا تلبث أن تظهر إلى السطح باستمرار: إنهم الزعماء والأغنياء من جرّنا إلى هذه الحرب، نحن الفقراء من كل صوب، ومنهم يجب الانتقام. بهذا المعنى، لا بمعنى غسان تويني، يمكن القول، مع الأب پانو، إن الحروب الأهلية كانت «حروب الآخرين». لكنهم «آخرو» الداخل، في هذه الحالة، لا «آخرو» الخارج. إن القتلة الفعليين ليسوا من ينفّذ الجريمة، بل من يحرّض عليها.

بهذه العبارات، يضع الأب پانو موضع الاتهام أولئك الذين يسمّيهم إسماعيل قدريه «أسياد الدم» في «القانون» الألباني. و«أسياد الدم» هم أولئك الذين يقبضون «ثمن» الدم وثمن «استعادة الدم» على الصعيد المادي، والرمزي والسلطوي. والأصعدة الثلاثة متلازمة في أي حال.

في رواية «نيسان المكسور»، يرد توصيف عناصر هذا الاقتصاد السياسي للثأر خلال تبادل أحاديث بين عريسين جاءا لدراسة العادات والتقاليد في الأطراف الريفية الألبانية:

- «الدم المراق، الدم المستعاد» كررت ديان، «إنك تتكلم عن هذه الأمور كما لو أنها عمليات مصرفية».

ابتسم بِسْيان:

- «في نهاية المطاف، بمعنى ما، بلى، إنها ليست تختلف كثيراً عن العمليات المصرفية. «القانون» يحسب ببرود... غالباً، يجب التنقيب وراء هذا الديكور شبه الأسطوري، عن العنصر الاقتصادي (...) في عصرنا، تحوّل الدم إلى سلعة، مثله مثل كل شيء آخر»[٣٧].

الدم سلعة في عصرنا. كأن قدريه يشرح لنا في هذا الحوار معادلة معلّمه إيسكيليس التي توّجنا بها هذا النص: «الحرب مصرفي/ ذَهَبُه لحم البشر»[٣٨].

لنعد إلى الأب المنتقِم. جوزيف سعادة هو ابن المدينة. ليس له «ظهر» في أسرة عشيرية من الأُسر الريفية أو ذات التحدر الريفي الحديث. لا يملك عزوة تدافع عنه وتنتقم له أو تغطيه وتحضنه. لذا، تجده يلجأ إلى الحزب وإلى الحيّ وإلى الطائفة. غير أن هذه الأقانيم الثلاثة لا يسعها أن تحل محل العائلة، إنها لا تني تردّه إلى الأقانيم الثلاثة التي تقوم عليها العقيدة الكتائبية: «الله، الوطن، العائلة»، وهي الطاقة المحركة للجماعة التي تريد أن تكون «حديثة».

حقيقة الأمر أن تقديس العائلة هو محرّك كل القصة الفاجعة لـ«جزار» الأشرفية. ذلك أن مقتل الابنين قد أخصى المنتقم ذاته بأن صرم عملية إعادة إنتاج العائلة ذاتها. من هنا فإن العنف الذي صدر عن جوزيف سعادة هو على قدر قوة إيمانه بالعائلة بما هي مؤسسة، وعلى قدر عجزه عن إعادة إنتاج عائلته وإعادة إنتاج نفسه بما هو رأس تلك العائلة وشيخها وقيدومها.

حقيقة الأمر أن رواية سعادة أشبه بتحقيق على طريقة المآسي الإغريقية، ولكن نهايتها معكوسة. فجوزيف سعادة يتحرّى عن جريمة مثله مثل

أوديب. لكن الاكتشافات المفاجئة التي تقوده إليها تحرياته، ليست اكتشافه قتلة ولده، ولا حقيقة أنه هو القاتل، كما في حال أوديب. لا. إن الاكتشاف الفاجع الذي يتوصل إليه جوزيف سعادة هو عكس اكتشاف أوديب. يكتشف سعادة الجزّار القاتل أنه هو الضحية. عند دفن ابنه، يبلغ الرجل ذروة مأساته، إذ يدرك أنه «لن يكون له حفيد يحمل اسمه»[٣٩]. وهكذا فالعائلة، وقد أخصي شيخُها وقيدومها والبطريرك فيها على هذا النحو، قد قتلت قيدومها!

لنتوقف لحظة لكي نلاحظ جيداً أننا بصدد مفهوم ذكوري للعائلة: العائلة هي أفرادها الذكور. ذلك أن لجوزيف سعادة ابنة، تلك التي يسمّيها «صغيرتي الرائعة مايا». إلا أنه عندما يجدّ الجدّ، لا تدخل البنات في الحسبان. فالبنت لا تستطيع أن تعيد إنتاج العائلة، ولا أن تمنح اسم أسرة أبيها لذريتها. ألا تقول الحكمة الجبلية: «ابن ابنك إلك وابن بنتك للغريب»؟ وها نحن حرنا ودرنا وعدنا إلى الغريب!

وجوزيف سعادة، في نهاية الأمر، هو «حيّ ميت »، حسب اللقب الذي تطلقه القبيلة على أفرادها الذين أعطبتهم أعمال الثأر.

عند صدور كتابه في فرنسا، دُعي هذا «الحيّ الميت» إلى المشاركة في برنامج «آپوستروف» الذي يديره برنار پيفو، وهو أشهر البرامج الثقافية في حينها. على مسرح استوديو القناة الثانية الفرنسية تقابل عالمَان ومفهومان للعنف والقانون والجريمة والعقاب. حفلت سهرة پيفو بالأسئلة المعلّقة: لماذا ارتضى المشاركون أن يظهروا في نفس البرنامج مع مجرم قد اعترف بجرائمه؟ احتراماً لحقه في التعبير والرأي؟ أم هو من قبيل التسامح؟ وهل

القاتل الشيعي مروان، صاحب الاعترافات في كتاب مينيه، كان سيُدعى إلى البرنامج ويعامل بالاحترام ذاته الذي عومل به «زميله» المسيحي؟ أم أن المشاركين كانوا يعون أن الأمر مجرد لعب، مجرد «ظهور» تلفزيوني؟

لعلنا نلقى مفتاح الإجابات عن هذه التساؤلات في حقيقة أن الحضور يعرفون أن العنف كامن في مكان آخر، «هنالك»، وأن استحضاره على «پلاتو» القناة الثانية للتلفزيون الفرنسي يؤكد إحدى وظائف استحضار العنف على التلفزيون: إشعار المشاهد بالانفراج والاطمئنان، لأن العنف لا يجري عنده. ولعل تفسيراً آخر يقول إن جوزيف سعادة بالنسبة إلى المشاهد الفرنسي ليس سوى كائن افتراضي، مثله مثل أبطال العنف في أفلام هوليوود، أو هو من تلك الكائنات التي يؤتى بها من بعيد، من بلدان العالم الثالث، للمزيد من السماح للمتفرّج الفرنسي بأن يتطهّر، ولو رمزياً، من العنف القائم في ذاته بتصعيده بما هو عنف «الآخر».

دون أية بادرة ندم أو أي تأنيب ضمير، روى سعادة حياته وأفعاله على الشاشة كما رواها في الكتاب. هل أدلى بتلك الاعترافات كفّارةً عن ذنوبه؟ هل كان يسعى فعلاً إلى تفهّم الآخرين له؟ إلى التسامح، بل الغفران؟ في كل الأحوال، الفريد في وضع سعادة أنه قاتل معترف بجرائمه، ولكنه لن يضطر إلى المثول أمام أية هيئة قضائية لتحاكمه. هذا ما كان يعرفه جيداً. فعند انتهاء الحرب، صدر سنة ١٩٩١ قانون العفو العام عن كل الجرائم المرتكبة في تلك الحرب الطويلة القذرة. والأنكى من ذلك، هو استثناء الجرائم في حق سياسيين أو رجال دين من العفو، على اعتبار أنها «جرائم في حق أمن الدولة»!! لهذا السبب، لا توجد

قضية اسمها قضية جوزيف سعادة. قضيته مردودة في الشكل، كما تطالب مرافعات المحامين أو تجزم أحكام القضاة.

مهما يكن من أمر، ففي استوديو تجاور فيه مجرم معلن ومدعوين أبرياء (من أي جرم جزائي، على حدّ ما نعلم)، سُئل سعادة عمّا إذا كان يحدث له أن يتذكر جرائمه. أجاب بأنه إذ تخطر الجرائم في باله، يطرد كل أفكار أخرى، ويركّز فقط على ذكرى ابنيه القتيلين. للغرابة، قد يوحي الاستوديو بأنه أشبه بجلسة استجواب، إلا أنه كان العكس تماماً من قاعة المحكمة. «المتهم» هنا يذكّر «قضاته» بأنهم لا يعرفون الـ«قوانين» السارية المفعول «هناك»: «لستم تتصوّرون ما الذي بوسعهم أن يفعلوا»، يقول قاصداً المسلمين. بل ثمة أكثر من ذلك. فهذا «المتهم» المعترف بجرائمه لا يجد أي سبب يدفعه إلى الندم والغفران. فهو يصرّ على ما قد فعله ويتشبّث به. «لو أن الأمر يُعاد إلى ما كان عليه، فسوف أعيد ما فعلت»، قال رداً على سؤال مباشر في هذا الصدد، مكرراً ما قد قاله أصلاً في كتابه، وأضاف إليه: «سوف أُعيد ما فعلت، ولكن بفن أكبر، لأني اكتسبت خبرة»[٤٠].

للعلم، أعطى القناص الشيعي الجواب نفسه على السؤال ذاته.

مهما يكن من أمر، لم يكن سعادة متّهماً في الاستوديو، ولا كان سائر المشاركين في تلك الحلقة يرون إلى أنفسهم على أنهم مدّعون عامون أو قضاة أو ديّانون. لكن الغريب في أمر هؤلاء المواطنين في دولة الحق والقانون الفرنسية، أنهم ارتضوا أن ثمة شرعتين: شرعة «لبنانية» قائمة على قانون الثأر وشرعة ديمقراطية فرنسية قائمة على قانون نابليون مع تعديلاته! ومع أن الديانات المسماة سماوية تَنهى جميعها عن القتل، إلا أن الأسقف غاليو، أسقف مدينة

ليون المعروف بمواقفه السمحة والمنفتحة في أمور الدين والأخلاق، آثر أن يتفادى الوصايا العشر ويتحدث عن الثأر. فعندما واجه سؤالاً مباشراً من برنار بيفو، ما إذا كان يعتبر أن سعادة لا يزال مسيحياً، أجاب: «لست أقاضي. ولكن المسيحية والثأر لا يتوافقان. إن الانتقام لن يحقق السلام»، فوافق سعادة بخشوع. لكنه ذكّر بمكر شديد بأنه ليس المسيحي الوحيد الذي قتل «قريبه».

هل نفعتِ الجريمة لأي شيء؟ لا حاجة للتبشير إلى مؤمن. يعرف سعادة سلفاً أن الجريمة «لن تعيد لي أبنائي». وماذا عن السلام؟ ليس يسعى سعادة إلى السلام. ربما كان ينشد سلام النفس، كما قال، بمعنى راحة البال. مهما يكن، فالسلام هو أيضاً لن يعيد له أبناءه.

عندما قال سعادة إنه سيعيد ارتكاب جريمته، ولكن بمزيد من الفن بعد كل ما اكتسبه من خبرة، ما الذي كان يريد قوله فعلاً؟ ألم يكن يعني أنه سيعيد ارتكاب ما قد ارتكب تحديداً، لأن ما قد ارتكب لم يؤدِّ أي غرض؟ تكمن مأساة سعادة في أنه جرّب القانونين الاثنين، طبّق قانون الانتقام العُرفي القبلي على أبرياء هم أكباش محرقة، «ذنبهم» الوحيد أنهم ينتمون إلى «قبيلة» القتلة. هذا من جهة. لكنه من جهة ثانية، كان له ما يندر أن يتحقق. سنحتْ له فرصة لأن يعاقب المتهمين «الحقيقيين»، بل «المجرمين» الحقيقيين، ونفّذ فيهم حكم الإعدام، إذا جاز التعبير. هنا، ناب سعادة عن هيئات تنفيذ القانون الجزائي الحديث، واستجوب وحكم ونفّذ الحكم. وإن قضتْ مفارقة قاتلة أن يحصل ذلك في قصر العدل ببيروت! ولكن لا هذا ولا ذاك روى غليله. كان انتقامه المسخ عنيفاً على نحو مضاعف، لأنه عنف عبثي، عنفٌ عِنّين.

٦. الآليات السرّية

أ. التخلّص من الفائض البشري

أدخلت الحروب اللبنانية فكرة جديدة نوعياً على الجيوستراتيجيا، هي فكرة وجود «شعب زائد» في الشرق الأوسط، هو الشعب الفلسطيني. والتعبير لبشير الجميّل. فكانت مجزرة صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢ على أيدي مسلحي «القوات اللبنانية» وجيش لبنان الجنوبي، بتحريض آرييل شارون ورعاية الجيش الإسرائيلي المحتلّ ومشاركته، ومثلها الحروب الصغيرة التي شنّتها حركة أمل على المخيمات الفلسطينية خلال عامي ١٩٨٥-١٩٨٦، محاولات لإجلاء هذا «الشعب الزائد» عن أرض لبنان. ولم يفت مصادر إسرائيلية أن تلاحظ تلك الوظيفة الديموغرافية للمجزرة. إذ كتبت سْكِيرا هوديشيت، الشهرية الناطقة باسم الجيش الإسرائيلي، في تعليقها على مجزرة صبرا وشاتيلا تقول إن «القوات اللبنانية» كانت تأمل بارتكابها تلك المجزرة استثارة «الهجرة الجماعية للسكان الفلسطينيين من بيروت ثم من سائر لبنان. هكذا أراد المسيحيون خلق توازن ديموغرافي جديد في لبنان»[٤١].

هذا بالنسبة إلى الفلسطينيين، ولكن ماذا بالنسبة إلى اللبنانيين؟ أدت حروب ١٩٧٥-١٩٩٠ إلى سقوط ما يربو على مئة ألف ضحية بين اللبنانيين. ومن جهتها، أدت الهجرة إلى طرد نحو ثلث السكان خارج بلدهم. وأقول «طرد» لأني أتساءل: هل توجد هجرة طوعية؟ أليست الحاجة الاقتصادية الدافعة إلى الهجرة هي ذاتها قسرية، بل هي ضرب من العنف، إن لم نقل

إنها الضرب الأشد وطأة والأكثر إذلالاً والأكثر مجانية ومراوغة؟ اليست الهجرة إجلاءً لهؤلاء الغرباء الآخرين، الغرباء في وطنهم من فقراء وعاطلين من العمل والباحثين عن حياة أفضل؟

في تعليقه على استسهال القتل خلال الحروب الأهلية، كتب جوناثان راندال: «كما هو الحال في مجتمع تتحكم به قوانين التجارة، بدأ لبنان بالتضحية بالأقل شأناً فيه: الحياة البشرية ذاتها»[٤٢]. على الرغم مما تحويه هذه الملاحظة من وخز، إلا أنها تحتمل تفسيرين اثنين. الأول يتعلق بواقع أن الحياة البشرية تحتل المرتبة الثانوية في عالم تسيطر عليه قوانين السوق وصنمية المال والسلعة. لكنه ــ التفسير ــ يمكنه أن يشير أيضاً إلى العملية التي تفحصناها آنفاً، ذلك أن قوانين التجارة تعمل بطريقة تستدعي التصفيات الدورية لذلك الفائض الخطير، ألا وهو الفائض السكّاني. في التقاليد القديمة، كانت عادة وأد البنات هي السبيل إلى التخلص ممن سيشكلون عالة على العشيرة والقبيلة في مجتمع قائم على الغزو، وحيث وسيلة الإنتاج الرئيسية هي القوة العضلية للرجل المقاتل. والحال ذاته يتكرر في بعض المجتمعات، اليابان مثلاً، حيث يدفن الأكبر عمراً في الأسرة الموسَّعة عندما يولد لها مولود جديد، لأن الأسرة لا تملك أن تُعيل فماً إضافياً.

إن الصيغة الحديثة لذلك الاقتصاد العائلي هي لعبة الروليت الروسية المراوغة التي كان يلعبها المقاتلون خلال أوقات فراغهم، خصوصاً إذا كانوا قد تخدّروا بحشيشة الكيف أو حبّة كيماوية من نمط كابتاغون مثلاً أو نَخْعَة كوكايين.

ب. «العدو هو أنا»

زدْ في تغريب العدو، ينتهِ بك الأمر إلى استبطانه، يصبح العدو في داخلك. تلك هي إحدى الأواليات المراوغة للحرب الأهلية اللبنانية.

طوال سني الحرب، تصوّر لبنانيون وابتكروا كل الحجج الممكنة لتغريب العنف الذي كان يمارسه واحدهما على الآخر. إنها «حرب الآخرين على أرضهم»، المسؤولية عن الحرب تقع على «الطابور الخامس» وعلى «الغرباء» والحرب إن هي إلا نتاج «المؤامرة الخارجية». ذلك أن التقاتل بين اللبنانيين أمر مستحيل، لأنه غريب عن العادات والتقاليد اللبنانية! بل عن طبيعة اللبناني ذاته، إلخ. ومع ذلك، فعندما يبدو أن الطوائف قد بلغت ذروة تماسكها، عندما تبدو أنها قد حققت أكبر قدر ممكن من الوحدة، في تلك اللحظة بالذات تأخذ في التفكك والتشظي في كثرة لا عدد لها من الوحدات الفرعية العشيرية والقبلية والعائلية والمناطقية المتحاربة. وهذا الانتشار الجهنمي للعنف مغروز في المنطق الطوائفي ذاته، إذ هو نتاج الوهم المزدوج القاتل: الوهم بإمكان توحيد الطائفة في ظل قيادة واحدة من جهة، والوهم بإمكانية اختزال عناصر الطائفة ومصالحها، على ما فيها من تفارق بل تضاد، إلى وحدانية واحدة، حتى لو اضطر الأمر إلى فرض تلك الوحدانية بواسطة السلاح. فلن تكون نتيجة هذا المنطق، في أحسن الأحوال، غير فرض الغلبة على الطائفة من داخلها لا أكثر.

هكذا فالمَشاهد الأخيرة من الحرب تشبه تصوير بابلو بيكاسو للحرب الأهلية في جداريته الشهيرة «غيرنيكا»، حيث تختلط ملامح الجزار وأعضاؤه مع ملامح الضحية وأعضائها، بحيث يصعب تمييز الواحد منهما عن الآخر. ضحية القصف الجوي، في «غيرنيكا»، هي مزيج من جذع شجرة محترق

وأجزاء طائرة. وفي تفصيل آخر من الجدارية، تلقى طيراً تذبحه سكين هي جزء منه، هي جناحه. إلخ[٤٣].

لننتقل دون مقدمات من بابلو بيكاسو إلى... وليد جنبلاط. الزعيم الدرزي، شخصية هاملتية، يتميز عن سائر زعماء الحرب، بالنظرة المستقلة التي يلقيها على الأحداث، وإن تكن ملطّخة بلطخات من الاستهتار والفكاهة السوداء، بل قل السوداوية يلقيها أحياناً على أفعاله وأفعال الآخرين على حد سواء. خلال إحدى أحلك فترات الحرب، وتحديداً بمناسبة ذكراها التاسعة، عام ١٩٨٦، رمى جنبلاط فجأة هذه المعادلة: «صار العدو داخل كل واحد منا»[٤٤]. هكذا أتمّت الدائرة انغلاقها في هذه الرؤية التآمرية الرُّهابية إلى التاريخ والحياة. ها إن «الآخر» قد استبطننا، صار القاتل في قلب قلبنا، في صميم صميمنا.

تختزل هذه العبارة الحرب الأهلية اللبنانية كلها. منطقها والمسار. من معسكرين اثنين يتحاربان، انتشر العنف ليغطّي المجتمع كله و«تقدم» متراجعاً في التشيّع والتفتّت. حلّت «الحروب الصغيرة» (وهي عنوان فيلم للراحل مارون بغدادي) محل الحرب الكبرى، هذا على افتراض أن ثمة كِبَراً ما في أي حرب! لم يعد للحرب معسكرات ولا جبهات قتال، كل حيّ، كل زقاق، كل بناية، كل عائلة انقسمت على ذاتها في معسكرات وجبهات قتال، وصولاً إلى الوحدة التي يفترض أنها لا تتجزأ: الفرد ذاته. حتى هذا انفصم نصفين، نصف يقاتل نصفاً. هكذا صار الإخوة الأعداء يتقاتلون داخل كل واحد منهم، ذروة العنف في الشخصية الفصامية.

نحن قايين ونحن هابيل.

الهوامش

١ هذا النص ترجمة منقّحة لفصل من أطروحتي بالفرنسية الصادرة نهاية عام ١٩٩٣ صدر بالفرنسية بعنوان

'De la violence, fonctions et rituels», Peuples Méditerranéens, Paris, n° 65-64, July-December 1993, pp. 86-57.

٢ Hannah Arendt, On Violence. New York, Harcourt Brace Jovanovich, second edition 1970, pp. 46-42.

٣ لعل أقرب طقس للبسيّة بربارة اللبنانية هو الاحتفال بعيد القديس نيقولا في بلاد الكاتالان الإسبانية الذي يصادف يوم السادس من كانون الأول/ ديسمبر من كل عام. خلال احتفال يتجمع شباب يعتمرون قبعات من الورق الأبيض يقودهم أحدهم معتمراً قبعة مميزة ذات ألوان ذهبية فضية، ويطوفون في الأحياء يتسولون من بيت إلى بيت وينشدون عند كل بيت عدّية مناسبة. ويتولى الأهالي رمي اللوز والبندق يجمعها الشباب في طابية قسيس. انظرا

Julio Caro Baroja, Le Carnaval. Paris, Gallimard, 1979, pp 18-317.

٤ Jonathan Randall, Going All the Way: Christian Warlords, Israeli Adventurers and the War in Lebanon, New York, Random House, 1984, p. 75.

٥ Joseph Saadé, Victime et Bourreau. Une vie racontée par Frédéric Brunnquell et Frédéric Couderc. Paris, Calman-Lévy, 1989, p. 44.

٦ ibid, p. 135.

٧ ibid., p.138.

٨ راجع الرواية التي تستلهم هذه الحادثة في
Jean Lartéguy, L'Or de Baal. Paris, Mercure de France, 1985.

٩ المرة الوحيدة التي تدخل فيها الجيش في كرنفال النهب هذا كان لإنقاذ متاجر «سوق الصاغة». شقّ طريقه بالقوة وسط العصابات المسلّحة، ونجح في إقفال مداخل السوق، ما سمح للتجار بأن ينقذوا مجوهراتهم. راجع

John Bullock, Death of a Country. The Civil War in Lebanon. London, Widenfield and Nicholson, 1977.

١٠ René Girard, Le Bouc Emissaire. Paris, Grasset, 1982, p. 54.

١١ Patrick Meney, Même les tueurs ont une mère. Paris, Editions de la Table Ronde, 1986, pp. 8-37.

١٢ المصدر ذاته، ص ١٣١.

١٣ المصدر ذاته، ص ١٣٨.

١٤ Nikos Kazantzakis, Les frères ennemis. Paris, Plon, 1974.

١٥ Barbara Newman, The Convenat: Love and Death in Beirut. New York Crown Publishers, 1989.

١٦ غسان حبال وزينب حسّون، «العنف والإنسان»، السفير، ٣ أيلول/ سبتمبر ١٩٨٥.

١٧ وضاح شرارة، السلم الاهلي البارد لبنان المجتمع والدولة، ١٩٦٤-١٩٦٧، في جزءين، بيروت، معهد الإنماء العربي، ١٩٨٠، هامش الصفحتين ٧٤٠-٧٤١.

١٨ ورد في عيسى مخلوف، مصدر سابق الذكر، ص ١٦٠.

١٩ Randall, op. cit., p. 131.

٢٠ Ammiel Alcalay, After Jews and Arabs. Remaking Levantine Culture. Minneapolis and London, University of Minneapolis, 1993, p. 220.

٢١ ورد في
Issa Makhlouf, op. cit., p. 150

٢٢ عجمي، المصدر ذاته، ص ١٩٦.

٢٣ «عذراء رميش الزيت والدم»، اليوم السابع، ٢٤ أيلول/ سبتمبر ١٩٨٤.

٢٤ جريدة العمل، في ١٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٧٧.

٢٥ جريدة النهار، ١١ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٧٧.

٢٦ نبيل هادي، جريدة النداء، ٩ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٧٧.

٢٧ حنان الشيخ، حكاية زهرة، بيروت ١٩٨٠.

٢٨ Saadé, op. cit., p. 44.

٢٩ Saadé, op. cit., p. 39.

٣٠ ibid., p. 70.

٣١ ibid., pp. 14-13.

٣٢ ibid., p. 102.

٣٣ René Girard, La violence et le sacré. Paris, Grasset, 1972.

٣٤ Ismaïl Kadaré, Avril Brisé. Paris, Fayard, 1982.

٣٥ «Evolution of the Mafia», The New Left Review, London, no. 118, November-December 1979, p. 63.

٣٦ Saadé, op. cit., p.100

٣٧ Kadaré, op. cit., pp. 118 et 193.

٣٨ انظر الدراسة الرائعة التي خصصها كاداريه لايسكيلس

Eschyle ou l'éternel perdant. Paris, Fayard, 1988.

٣٩ Saadé: op. cit., p. 105.

٤٠ ibid., p 200.

٤١ Cité in Randall, op. cit., p. 15.

٤٢ ibid.,p. 75.

٤٣ انظر فواز طرابلسي، غيرنيكا - بيروت، جدارية لبيكاسو/ مدينة عربية في الحرب، الكرمل/ المؤسسة العربية للدراست والنشر، نيقوسيا وبيروت، ١٩٨٧.

٤٤ السفير، ١٤ نيسان/ أبريل ١٩٨٦.



الملصقات بما هي أسلحة

المأثرة الكبرى لزينة معاصري في باكورتها عن ملصقات الحرب الأهلية اللبنانية[1] هي أنها نجحت بصبر وأناة والكثير من الموهبة في أن تجمع وتوثّق وتؤرشف عدة مئات من الملصقات التي أنتجها الأفرقاء المختلفون في حروب لبنان. وما يزيد من قيمة هذه المساهمة اللافتة في تغذية الذاكرة الجمعية أنها ثمرة جهد فرد واحد في وقت تقاعست أو ترددت عن القيام به المؤسسات الرسمية أو الخاصة والمنظمات غير الحكومية.

لكن زينة معاصري أنجزت ما هو اكثر من ذلك بكثير. حللت الملصقات من حيث المحتوى والشكل، وطوّعت عددا من الادوات النظرية لهذا الغرض.

في البداية، وضعت الملصقات في سياقها والصيرورة، إذ إن الصيرورة هي المضاد الأكيد لفقدان الذاكرة. ولم تقع معاصري في فخ تحليل المضمون الذي غالباً ما يقع فيه المحللون الذين يفترضون أنه لا بد أن يوجد على الدوام سردية مهيمنة ينبغي استكشافها. تُحلل معاصري سرديات عديدة تتحول من ادعاءاتها الحداثية المبكرة إلى ذواتها الطوائفية والانتمائية السافرة.

تعتني الكاتبة بالتمييز بين ملصقات الحرب الأهلية والمصلقات الدعاوية. فعدا عن أن الأولى تتضمن بعض عناصر البروباغاندا، إلا أن رسائلها تميل إلى أن تكون أقل اهتماماً بالتغلب على «العدو» أو تحطيم معنوياته، مما هي معنية بنفخ النرجسية الجماعية والتعبئة لمزيد من الأسباب الدافعة إلى الموت. ففي كل الأحوال، نادراً ما يفرّ المقاتلون من الخدمة في الحروب الأهلية. لن تتوقع أن يفرّ المقاتلون الأعداء من الخدمة، أكثر مما تتوقع أن تفرّ أنت من الخدمة، ذلك أن مصيركما هو الموت المحقق. فمنطق القبيلة أن «الدم لا يصير ماء».

تقول الملصقات الكثير عن الحرب

في هذا الكتاب، تتحدث الحرب بواسطة الصور والكلمات تمجيداً لزعماء غائبين، بانتظار عودتهم، وتتنافس الميليشيات على السيطرة على الأرض، أو حتى على البلد ككل. وبقدر ما يتقلّص «وطن» كل فريق من الأفرقاء، بذات النسبة تتسع المساحة المقدسة في فضائه القبلي ــ الديني، إذ تندلع هلوسة العنف والهوية.

كذلك تضع زينة معاصري الملصق في سياقه لتوفر خلفية لفهم نمو فنّ الملصق العربي، خصوصاً في التجربة اللبنانية ــ الفلسطينية المشتركة،

وتجري الكاتبة تفصيلاً في المنتجين والممولين والفنانين الإبداعات المتنوعة في فن الملصق. أخيراً لا تغفل زينة ملاحظة تدهور القيمة الفنية والجمالية للملصق، إذ تخلع الطوائف الدينية القبلية أرديتها الحداثية وترتدي الأزياء العسكرية للهويات القاتلة.

الحروب الأهلية هي الميدان المثالي للترميز. أما الحروب الأهلية المتمادية التي لا تنتهي بغالب ومغلوب، فإنها تميل إلى تضخيم المحمول الرمزي، إذ تعجز المعارك في الارتقاء إلى الطور الختامي المحتوم الذي يقرر النصر لهذا الفريق والهزيمة لذاك. إذ ذاك ينطوي النزاع على عيّنة إضافية من المبارزات الرمزية حيث العنف يزيد من وظائفه غير العسكرية. إن مثل تلك المبارزات تطمح إلى إنزال أكبر قدر ممكن من الجراح الرمزية في الآخر.

وقد ابتكر المتحاربون في الحروب الأهلية اللبنانية طرائق عدة لإنزال مثل تلك الجروح: المبارزات الكلامية بواسطة السباب والشتائم عبر خطوط القتال، الخربشات التعبيرية على الجدران، تدنيس الأماكن المقدسة، الخطف، الإذلال على الحواجز، فضلاً عن الاغتصاب الذي يبدو أن له أثراً محدوداً في الحروب لأسباب لا تزال ملتبسة.

هنا لم يكن الرمزي بمنفصل عن الفعلي. ذلك أن الرمز يشحن الفعل بزخم إضافي. وهكذا فإن «تفريد العدو» يزوّد القناصين بمنهجية تقول: إن «قتل واحد منهم يوازي قتلهم جميعاً». والحمى المقدّس يتطلب أحياناً، بشفاعة القديسين رجالاً ونساءً، أن يعاد تقديسه بالتطهير بواسطة الدم والنار ضد الذين دنّسوه. وقد كانت الحروب اللبنانية السبّاقة إلى اعتماد التطهير العرقي/ المذهبي.

الملصقات التي أحسنت معاصري تعريفها على أنها «مساحات رمزية للصراع السياسي» سرعان ما تصير مساحات رمزية للصراع العسكري.

في نظريته عن «الصورة الفعل»، يثير مؤرخ الفن الألماني هورست بريدكامب، «حيوية» الصور. ويطرح مقولة أن الصور لا تزيّن فقط، بل إنها تتمظهر في أشكال متجددة باستمرار من «الإحيائية/ الحيوية»، وبالتالي تكتسب دوراً «فاعلاً».

لست واثقاً إلى أي مدى يمكن تطبيق نظرية بريدكامب على كافة اشكال التمثيل. المعقول أن نظرية الصورة ــ الفعل تبدو ملائمة إلى حدّ بعيد لإقامة العلاقة بين الفن والحرب، بين الصور والعنف، عندما تصير الصور بدائل من الفعل والإنجاز.

ولا عجب أن يلجأ بريدكامب للتمثيل على نظريته إلى أمثلة عن العنف الذي تثيره الصور. فهو يذكّرنا مثلاً بصورة شهيرة لثائر روماني يوجه حربته إلى صورة لتشاوشيسكو. فلما كان الثائر لا يستطيع توجيه الطعنة إلى وجه الدكتاتور الروماني فعلياً، وجّه فعلَ العقاب إلى الصورة. في فترة زمنية قريبة منا، وزعت وكالات الأنباء صورة متظاهرين مصريين يدوسون بالأرجل صورة كبيرة للرئيس حسني مبارك خلال الإضراب العام الشهير يوم ٦ مايو ٢٠٠٨ ضد غلاء المعيشة في مصر.

في كل يوم، يجري تمزيق الملصقات والصور على جدران الشوارع في مدن العالم أجمع على أيدي أُناس يعترضون عليها. إلا أنه قد لا يكتفي المرء أحياناً بجرح ملصق بسكين أو خنجر أو حربة، قد يحاول اغتيال الملصق!

معروف أن مختلين عقلياً قد هاجموا أعمالاً فنية، مزقوا لوحة زيتية بواسطة سكين أو خنجر، أو شوهوا جدارية أو منحوتة أو تمثالاً لأسباب عادة ما تكون شخصية، أو نفسانية عصبية. إلا أن تلك الأعمال الفردية إن هي إلا الشواذات التي تثبت القاعدة. إن الثائر الروماني والمتظاهرين في القاهرة ليسوا يرتكبون عملاً جماعياً، بل إنهم يبدون أشبه بأُناس يرتكبون اغتيالاً سياسياً.

ويصدف أحياناً أن تكون الصور من الخطورة بحيث تحتاج إلى الحماية بواسطة الحراس المسلحين أو العوازل الواقية من الرصاص، درءاً للعنف الذي قد يستهدفها. إن جدارية بيكاسو الشهيرة، «غيرنيكا» التي رسمها الفنان عام ١٩٣٧ عن الحرب الأهلية في بلاده مثال على ذلك. لا تزال اللوحة معروضة في أحد ملحقات متحف البرادو في مدريد خلف حاجز زجاجي واقٍ من الرصاص بعد انقضاء نحو من سبعين سنة على الحدث الذي دفع الفنان إلى تصويرها. وإلى جانب الجدارية يقف شرطي مسلح من أفراد «الغوارديا سيفيل». حقيقة الأمر أن جدارية بيكاسو في بلده تجري حمايتها من خطر مختلف. إنها محمية من أن تزعج أحداً يتصرّف باسم جماعة تشكو من «جرح في الذاكرة» لم يلتئم بعد منذ الحرب الأهلية الإسبانية ١٩٣٦-١٩٣٩.

فيما أنا أكتب هذه الكلمات، وصلتني من صديق فلسطيني صور التقطها في منطقة نابلس لملصقات لا تزال مرفوعة في ساحة قرية عقربة تمثل الديمومة المتناقضة لذكرى صدام حسين بين الفلسطينيين. يظهر الدكتاتور في ثلاث من الصور في البزة العسكرية، وفي اثنتين منها تشاهده يرمي ببندقية الكلاشينكوف الآلية. تحت واحدة من الملصقات، يوصف صدام بما هو أبو الشهداء، القائد، المجاهد، والشهيد، صدام المجيد. يمكن الاستنتاج

من ثبات الصور على ألواح معدنية، أن من علّقها هو المجلس البلدي أو أحد أعيان القرية النافذين. إلا أن هذا لم يمنع فلسطينيين يخالفون الدكتاتور العراقي الرأي من أن يثقبوا اثنين من ملصقاته بالرصاص.

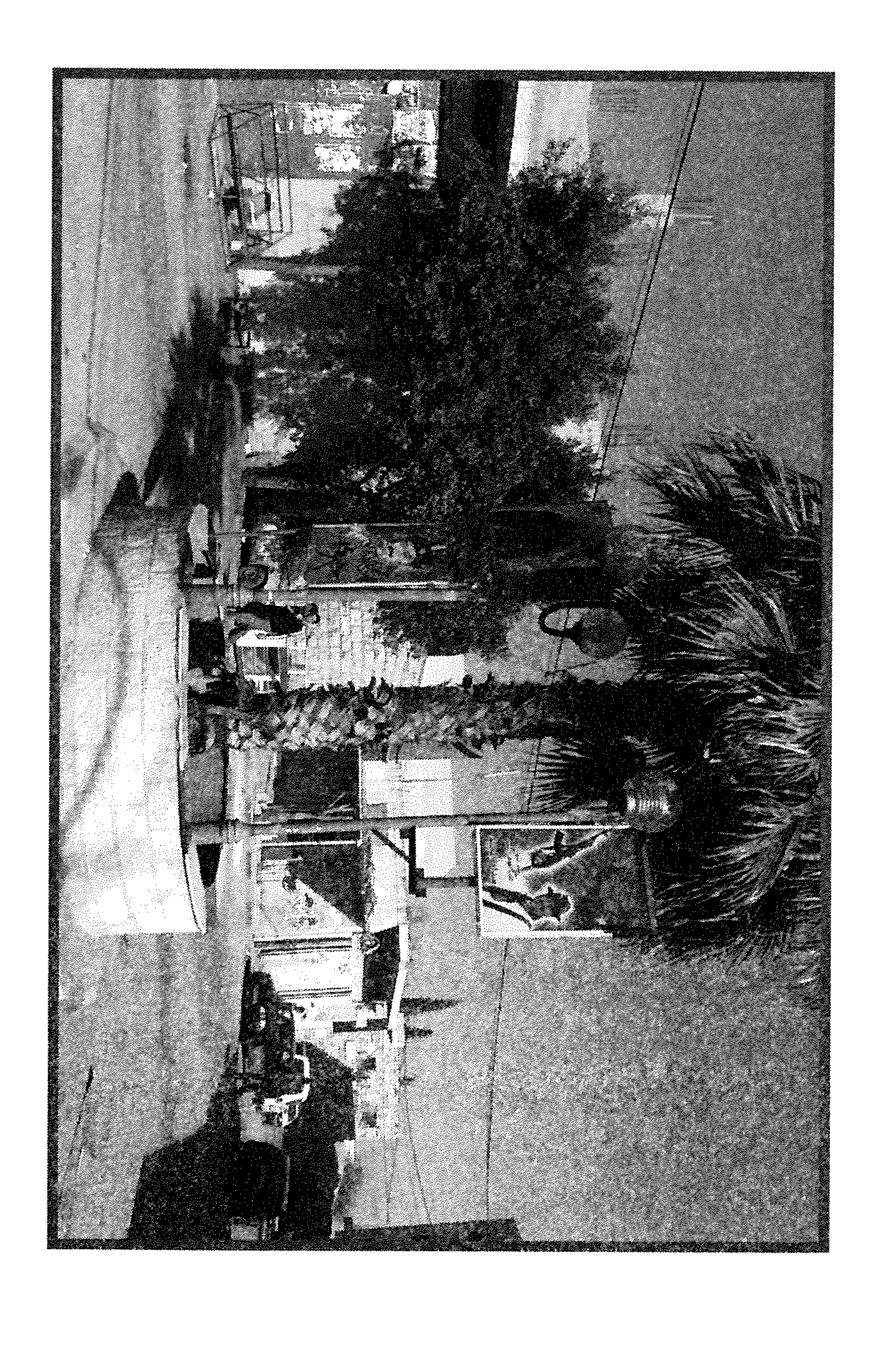
فلسطينيون عبّروا عن معارضتهم صدام حسين، بإطلاق النار على صورته في قريتهم. إنسان يقتل صورة. الأمر نفسه يمكن أن يقال عن قائد الدبابة العراقي الشهير العائد من حرب الكويت في آذار ١٩٩١ حين وجّه مدفع دبابته ليفجر جداراً عليه صورة لصدام حسين في مدينة البصرة الجنوبية. قائد دبابة يضرب بالمدفع صورة للدكتاتور. أطلق الفعل الرمزي انتفاضة من عشرات الألوف من أهالي جنوب العراق ضد نظام صدام. والأكيد أن رامي المدفع على الدبابة لم يكن ليتصوّر نتيجة فعله ذاك. كان يمارس ردّ فعل عنيف وغريزي ضد مجرد المظهر المرئيّ للرجل الذي يعتبره مسؤولاً عن القمع الدموي لشعبه، وعلى الأخص مسؤولاً عن إذلاله في الهزيمة العسكرية.

إن الحروب تقول الكثير عن الملصقات.

ولو لم تكن الملصقات تنضح بمثل تلك المقادير من التحدي، فلماذا إذاً تلقاها تثير تلك ردود الفعل العنيفة إلى حد اغتيالها؟

في قراءتها للحرب من خلال الملصقات، وللملصقات من خلال الحرب، قدّمت لنا زينة معاصري طريقة أخرى للنظر إلى الملصقات: النظر إليها بما هي أسلحة.





الهوامش

١ مقدمة لكتاب زينه معاصري، ملامح النزاع. الملصق السياسي في الحرب الأهلية اللبنانية، بيروت، دار الفرات للنشر والتوزيع،٢٠١٠

والاصل الإنكليزي

Zeina Maasri, Off the Wall. Political Posters of the Lebanese Civil War, I.B. Tauris, London, 2015.



عن الكاثار والشّر وما يرسمون

«النَّذر للدَّير والخَرَا ع سمعان».

أضع هذا المثل الشعبي مدخلاً إلى نصي هذا، لأنه يقيم مقارنة ما، والمقارنة علاقة بين شأن ديني وما قد يبدو أنه الأسفل من أمور الدنيا، البراز البشري. ولكن، هل السافل من شؤون هذه الدنيا نقيض للخير الذي يفترض أن تبشّر به جميع الديانات السماوية؟ هل البراز والشرّ متماثلان؟ وما حكم الخير والشر؟ ما الذي يجعل البشر يعتقدون أن الشرّ على هذه الدنيا من صنع الشيطان وحده، وأن الروح وحدها من خلق الله؟ بل كيف يندفع بشرٌ، بمثل ذلك اليقين، إلى رفض الإقرار بوجود حقيقي للعالم الأرضي والقول بأن العالم الوحيد الحقيقي هو الحياة الآخرة؟

تداعت عليّ هذه الأسئلة في مزرعة في منطقة الـ«تارن» في مقاطعة تولوز الواقعة بين جبال البيرينيه الفرنسية والبحر الأبيض المتوسط عندما جمعتِ الصدفة بين يديّ ثلاثة نصوص:

- كتاب تعريفي بـ«الكاثار»، الشيعة المسيحية التي هيمنت على تلك المنطقة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين،
- مجموعة مقالات لجون برجر في النقد الأدبي والفني [١]
- رواية «مديح زوجة الأب» لماريو فارغاس يوسّا[٢].

يروي يوسّا قصة حبّ يافع لزوجة أبيه المثيرة، قاطعاً سرد الولد العاشق بواسطة فصول تروي قصص الحب والجنس عند ملوك وآلهة من التراث الإغريقي. بل إن القسم الأكبر من رواية يوسّا استنطاق للقصّ الأسطوري في اللوحات الفنّية: ملك ليديا المفتون بعجيزة زوجته، في لوحة لجاكوب جورداش، ولوحة فرانسوا بوشيه الشهيرة «ديانا تستحمّ»، ولوحة «فينوس والحب والموسيقى» لتيسيان، ولوحة «البشارة» لفرا أنجيليكو، وغيرها.

ينطوي نص الروائي البيروفي على ومضات من الكتابة الإيروسية الناضجة. وما عدا ذلك من العاديات. أما اللوحات الفنية، فقد أدرجتْ في النص لغرض تزيين السرد الروائي ليس إلا. لا يشذّ عن هذا إلا اللوحة التجريدية الحديثة التي يشبّهها اليافع بزوجة الأب. والتشبيه هو عقدة السرد. تنحلّ العقدة عندما يفكّ الابُ اللغزَ، إذ يكتشف أن تفاصيل اللوحة التجريدية إنما هي تفاصيل جسد زوجته. فيكتشف الأب بذلك ما وقع بين الابن وزوجة الأب.

يروي يوسّا قصة ولد يتركنا سلوكه بلا تفسير. فهو يُغري زوجة أبيه في أربعينها، فيضاجعها ثم يفشي السِّر إلى أبيه عبر فرض دراسي، فيستجلب التعاسة للأب ولزوجة الأب معاً. إذ إن الأب الشغوف حدّ الهوس بجسد زوجته، لا يلبث أن يطلّقها. وفي حوار للولد مع مربّيته الشابة، يزيد الولد من الغموض الذي يلفّ دوافعه. تسأله المربّية إن كان قد أقدم على فعلته ليمنع أباه من أن يُحِلّ امرأة أخرى في فراش أمه، فيجيب بأنه صارح الأب بعلاقته بزوجة أبيه من أجل المربّية! عقدة أوديب ليست إذاً عقدة الرواية، ولا هي بالتالي الحل.

في إيروسية يوسّا عبادة للجسد النسائي، وقد بات شمياً ولمساً وسمعاً. هنا يشكّل الأنف والأذنان والردفان ألف باء أبجدية إيروسية مبتكرة تريد أن تتحاشى التركيز على المفردات التقليدية للنص الجنسي: النهدين والفرج. إلا أن يوسّا يغلّب الطقس على الفعل، فتأتي ممارسة الحب في روايته متقطعة سريعة.

ولعل الكلمة المفتاح في رواية يوسّا هي الطقوسية. تدور معظم طقوس الرواية مدار الماء والاغتسال والتمرحض: تمرحض الرجال واغتسال النساء، بما فيه طقس الاغتسال قبل المجامعة. وذروة هذه الطقوسية، وصف الروائي للدقائق التي يقضيها أحد الأرستقراطيين متأملاً خراءه الذي يواظب على إنزاله في الساعة عينها من كل يوم.

تشاء الصدفة أن يتطرّق كلٌّ من يوسّا وبرجر للتمرحض والبراز البشري. ولكن كل واحد منهما من موقع مختلف، وأي اختلاف.

يجمع كتاب جون برجر نصوصاً مختارة من النقد الأدبي والفني لن أتطرق إليها هنا، بل أكتفي بواحد منها فقط. ولا بد بادئ ذي بدء من ملاحظة الفارق بين الكاتبين. يوسّا روائي، فيما برجر حكواتي. برجر حكواتي القرية حتى عندما يكتب ما يمكن اعتباره «رسالة» في موضوع معيّن أو مقالة في النقد الأدبي والفني.

في النص المعني، يروي الحكواتي برجر تجربة شخصية. هذا الكاتب والناقد الكبير يعيش منذ عقود من الزمن بما هو فلّاح في قرية نائية في أعلى جبال الساڤوا الفرنسية تعوزها المجارير الحديثة لتصريف الإفرازات البشرية. وفي شهر أيار من كل عام، يحفر برجر حفرة كبيرة ليطمر فيها الخراء البشري المتراكم في بيته خلال الشتاء.

والحال أن مهمة طمر براز الشتاء هذه مناسبة لتأملات وتخييلات لامتناهية عند الكاتب. توحي له رائحة البراز بمشاهد من الجنة، لا بصور لملائكة وقديسين، بل بصور جنّات من خُضرة وماء. على الذين قد تصدمهم العلاقة، يردّ برجر على شاكلة سؤال: من أين تأتي أحلام الطهارة والنضارة إلا من الحضور الدائم والعميم للغبار والوحل والخراء؟

على المنوال نفسه من إقامة العلاقة بين السافل والسامي، يستشهد برجر بملاحظة للروائي التشيكي ميلان كونديرا، يقول فيها إن الحجة على عدم وجود الله هي الحُكم على الإنسان بأن يتبرّز. فلو كان الله موجوداً لما حُكِم على البشر بالممارسة اليومية لمثل ذاك الفعل الشنيع. يعلّق برجر بأن مثل هذا القول إنما هو عيّنة معبّرة عن الفكر النخبوي. يحوّل النخبويون النفور الطبيعي إلى صدمة أخلاقية. فتلك عادة متأصلة من عادات النخبويين.

وهذه عادة أخرى عندهم، الشجاعة قيمة يعجب بها الجميع. لكن وحدهم النخبويون يذمّون الجُبن على أنه شرّ، فيما المحرومون والفقراء، فضلاً عن الجنود والمقاتلين والمناضلين، يدركون تمام الإدراك أن الجميع قابل لأن يجبن في حالات معينة.

ينفي برجر وجود الشرّ في الطبيعة. ليس الشر وليد تخثُّر المادة، كما في الخراء. إنما الشرّ وليد قدرة البشر على أن يقنعوا أنفسهم بالشرّ. الشرّ كامن وظاهر في البشر، إذاً. وعلى عكس الكثير ممن يريدون إقناع أنفسهم وإقناعنا معهم بأن السلوك غير البشري هو سلوك حيواني، يؤكد برجر أن الوحشية ليست من نتاج الحيوان ولا هي من نتاج الطبيعة. فيخلص إلى أن «التوحش نتاج إقناع أنفسنا بإلحاق الأذى بالآخر أو هو نتاج التجاهل الواعي للألم الذي يعاني منه الآخرون» (ص ٤١). يمكن تفادي الشرّ، يستنتج برجر، لكنه يستدرك قائلاً إن تفادي الشَرّ مجرّد خيار، قد نختاره أو لا نختاره.

برجر الحكواتي فلاح مضطرّ إلى أن يتعامل والخراء. فتردّه رائحة البراز إلى الطفولة وإلى مشهد تفتّح نوّارات اللَّيْلَك، فيتذكر رائحتين متمازجتين، الليلَك والبراز. هي ذاكرة تعود إلى زمن طفولي لم يكن يعرف الكاتب فيه اسماً للَّيلَك ولا للبراز!

أليس الحلم بالجنة هو الحلم بليلَك الطفولة؟

قد يوافق الكاثار على رأي برجر القائل إن الشرّ ليس موجوداً في الطبيعة، بل موجود في البشر. ولكنهم يدفعون ذلك الرأي إلى نهايات عجيبة، فيخلصون من تأكيد وجود الشرّ في البشر إلى إنكار وجود عالمنا الأرضي، بل قل إلى تكفيره.

ظهرتْ طائفة الكاثار المسيحية الهرطوقية في القرن الحادي عشر في بلاد «ليموزان»، وانتشرت في وسط فرنسا، فكانت مراكزها الرئيسية في مدن وبلدات تولوز وكاركاسون وبيزييه. تأثر أنصارها بالديانات الشرقية مثل المزدكية والمانوية. وأبرز معتقد لديهم رفضهم الاعتراف بوجود حقيقي للعالم المحسوس. كانوا يؤمنون بأن العالم المحسوس نفيٌ خُلِقَ من غير تدخّل الإرادة الربّانية. ولما كان الخلق الوحيد هو ما صنعه الله، فالروح وحدها حقيقية. من هنا، إن أساس الشرّ كامن في هذا العالم. إذ لا يمكن أن يكون الشرُّ صادراً عن الله، إن هو إلا من صنع الشيطان. هنا يتجلّى التأثير المزدكي الفارسي على مذهبهم، إذ يرون إلى الكون مسرحاً للصراع بين مبدأين: مبدأ الخير، خالق العالم الروحي، ومبدأ الشر، المتجسّد بالشيطان، خالق العالم المادي، الحسي. لذا، كان على الإنسان أن يتحرر من العالم المادي لكي يستطيع الانفلات من إمارة السوء الذي يسيطر عليها الشيطان وتحقيق الاتحاد بالخالق.

كيف يكون ذلك؟ يكون بانتصار مبدأ الخير على مبدأ الشرّ وفق نظرة طوَفانية نُشورية لنهاية العالم. عندما تحين اللحظة الآتية، ستغمر المياهُ الأرضَ وتنخسف الشمس والكواكب وتسود الظلمات. والنار ستستهلك المياه والمياه ستطفئ النيران. وفي انتظار تلك اللحظة الآتية لا محالة، ما الذي يترتّب على المؤمنين أن يفعلوا؟ يتعيّن عليهم أن يعيشوا حياة التقشف البسيطة الطهرانية كالتي يفرضها الكاثار على أنفسهم. فقد مجّدوا العُذرية والعزوبية ودعوا إلى ممارسة الامتناع الجنسي. ولما كانوا يؤمنون أيضاً بالتقمّص وتناسخ الأرواح، ما جعلهم يرفضون قتل الحيوان، فقد كانوا نباتيين امتنعوا عن أكل أيٍّ من مشتقات اللحم.

وكانت الجماعة الكاثارية تنقسم إلى فئتين: فئة تُسمى «الكامِلين» (أو المختارين)، وفئة المؤمنين العاديين. الأولون، يتلقّون العمادة الروحية (الكونسالامِنْتُم) التي تصل بتقاطع الأيدي، ويُجْبَر الذين يتلقّونها على سلوك حياة عذرية وتقشف، فيمتنعون عن أكل اللحوم والبَيض وكل مأكول ذي أصل حيواني، ويحرّمون على أنفسهم شرب الخمر والاتصال الجنسي. وإلى ذلك، كان الكاملون يتخلّون طوعاً عن كل ممتلكاتهم الدنيوية ويعيشون على صَدَقات المؤمنين العاديين. أما الأخيرون، وكانوا يسمّون أيضاً «الخيّرين»، فلم يكن مطلوباً منهم مثل تلك التضحيات والتحريمات القاسية المفروضة على الكاملين، بل كان يكتفى بأن يتلقّوا العمادة الروحية عند الوفاة. ولما كانت حركتهم أيضاً ردَّ فعل على فساد رجال الدين، شيّدوا كنيسة خاصة بهم، يرأسها أساقفتهم، ورفضوا الطقوس الدارجة للكنيسة الكاثوليكية الرسمية، بما فيها طقوس الزواج.

مارس الكاثار التضامن الوثيق في ما بينهم، واشتهروا بممارسة مواساة بعضهم لبعض. ولن تعجب، وقد بلغ إيمانهم بالروح تلك المواصيل، بأن تعلم أنهم استهتروا بالموت استهتاراً. إذ عُرف عنهم سعيهم إلى الاحتراق بالنار، ما جعل خصومهم يتهمونهم بأنهم يمجّدون الموت ويشجعون على الانتحار. ومن تقاليدهم النضالية ممارستهم «الإنديورا» Endura، وهي الصوم أو الإضراب عن الطعام عند الاعتقال.

انتشرت شيعة الكاثار بين عامة الشعب في أواسط فرنسا، إلا أنهم تكاثروا بين الحرفيين، والحائكين منهم خصوصاً. ولكنهم لقُوا تأييداً واسعاً في صفوف النبلاء والبرجوازيين والفرسان والتجار والفلاحين. بل إن كبار

إقطاعيي فرنسا مالوا إليهم، وخصوصاً نبلاء مدينة تولوز، ثالث أكبر مدن أوروبا، بعد البندقية وروما. وتولوز آنذاك منطقة غنية من أبرز معالمها الثقافية التروبادور، الشعراء الشعبيون الذين كانوا يعمّمون قيم الاستقامة والمساواة، ويرفضون حق الأقوى ويمجّدون الإنسان.

تحصّن الكاثار في قلاع منيعة، أشهرها قلعتهم المقدسة في «مون سيغور»، القلعة المبنيّة على شاكلة تابوت يعكس كل حركات الشمس في دورانها. وأغلب الظن أنها كانت في الأصل معبداً مانوياً.

للتكفير عادات. وللعنف عادات. والتكفير أعظم مسوّغ للعنف. فالتكفير الذي مارسه الأوروبيون في الحملات الصليبية ضد العرب والمسلمين خلال سنوات ١٠٩٥ ــ ١٢٧٠، قد ارتدّ على الأوروبيين أنفسهم عند انتهاء الحملة الصليبية المشرقية. بدأ البحث عن الكفّار داخل البيت الأوروبي المسيحي، فقرّر بابا روما إينوتشنتي الثالث شنّ حملة صليبية على الكاثار. وفي خلال ما لا يقلّ عن عشرين عاماً، بين ١٢٠٩ و١٢٢٩، تدفّق أكثر من ٣٠٠ ألف جندي صليبي من كافة أنحاء أوروبا وارتكبوا بحق الكاثار مجازر مشهورة، كانت أشهرها مجزرة مدينة بيزييه التي قتل خلالها نحو ٢٠ ألفاً من أهالي البلدة. ونُسب إلى أحد قادة تلك الحملة أنه عندما سأله جنوده كيف التمييز بين الكاثار الكفرة وعباد الله المؤمنين من سكان المدينة، دعاهم إلى القتل دون تمييز. قال: «اقتلوهم جميعاً. سيتعرّف الله إلى أبنائه بينهم».

على سيرة «سيتعرف الله إلى أبنائه»، اسمحوا لي بهذا الاستطراد. في واحدة من أغرب تخريفاته، تنبأ برنارد لويس بأن إيران ستهاجم إسرائيل في اليوم ذاته الذي أعلنه الرئيس الإيراني أحمدي نجاد يوم بدء المفاوضات النووية

مع الدول الغربية في ٢٢ أوغسطس ٢٠٠٦. البرهان أن تلك الليلة ـ التي تصادف «ليلة القدر» ـ ستكون ليلة مجيء «صاحب الزمان» المهدي المنتظر. وأنها الليلة التي ستشنّ فيها إيران هجوماً نووياً على إسرائيل. ولقطع الطريق على الحجة القائلة بأن مثل هذا الهجوم النووي سيقتل من عرب ومسلمين أكثر من يهود إسرائيليين بكثير، يقول لويس إن إرهابيين يعملون باسم الإسلام لا حراجة لديهم في ذبح أعداد من إخوتهم المسلمين، ذلك أن غير المسلمين الذين سيُقتَلون في ذلك الهجوم سيكون مصيرهم النار، أما الضحايا المسلمون للقتلة المسلمين، فسيصعدون فوراً إلى الجنّة. وختم لويس قائلاً: «إن الله سيتعرّف إلى أبنائه». استخدم لويس في تلك العبارة مفردة Allah للإيحاء بأنه يستشهد بنص ديني إسلامي. نشرت نبوءة شيخ المستشرقين الإنكلو- أميركيين، الزعيم الروحي للمحافظين الجدد ومستشار الرئيس بوش في الحرب على العراق، في «وول ستريت جورنال» الاقتصادية البالغة الجدّية في الثامن من آب/ أوغسطس ٢٠٠٦ بعنوان «أوغسطس ٢٢. هل إيران تخبّئ أمراً ما؟»[٢].

في آب/ أوغسطس ٢٠٠٦، لم تكن إيران تخبئ أي أمر. كانت إسرائيل تخوض حربها على لبنان (١٢ تموز/ يوليو ـ ١٤ آب/ أوغسطس).

والآن لنعد إلى الكاثار.

احتل الصليبيون مدينة كاركاسون، فانكفأ الكاثاريون إلى قلاعهم. أخذ الصليبيون يحاصرون القلاع الكاثارية. وفي عام ١٢٢٨، انعقد مجمع تولوز الكنسي، الذي ولدت فيه محاكم التفتيش ونِيْطَ بسلك الرهبان البِنيدِكتيين مهمة مطاردة الهراطقة الكاثار. وفي عام ١٢٥٢، صدر رقيم بابوي يبيح لمحاكم التفتيش استخدام التعذيب خلال التحقيق مع الهراطقة.

نظّم الكاثار مقاومة سرّية ضد الكنيسة الرسمية والسلطة الملكية استمرت عشرات السنين إلى حين سقوط قلعتهم المقدسة في «مُون سيغور».

ولم يكن أمر الكاثار بلا مضاعفات مناطقية وسياسية، مثلما كان ثمة ارتباط وثيق بين نموّ نفوذهم وبين استقلالية مقاطعة تولوز عن السلطة الملكية المركزية. فانعقدت صلة وثيقة بين مكافحة الكاثار وإخضاع تلك المقاطعة لسلطة ملوك فرنسا. حصل ذلك في عهد لويس الثامن وزوجته الطموحة والقديرة بلانش دي كاستيل، مؤسسَي السلطة الملكية المركزية الفرنسية. وقد وسّعوا رقعة المملكة الفرنسية، وأخضعوا الأرستقراطية العليا بالاتكال على رجال الدين والبرجوازية الصاعدة. تحاشياً للأسوأ، تعهّد ريمون السابع، كونت تولوز، بتطهير المنطقة من الكاثار بنفسه. فبين فقدان الاستقلال السياسي والتخلي عن الكاثار، اختار الحكّام التضحية بالكاثار. لم يتحقق لهم ما أرادوا. ثار أهالي تولوز على محاكم التفتيش وارتكبوا مجزرة بحق عسسها والجلاوزة، بتواطؤ ــ إن لم نقل بقيادة ــ ريمون السابع. وما لبثت المعارك أن انتهت بمصالحة بين سان لوي، ملك فرنسا، وحكام تولوز. لكن بلانش دي كاستيل أعطت أمرها لأمير كاركاسون لكي «يقطع رأس التنين»، حسب تعبيرها، أي إسقاط حصن «مُون سيغور». وهكذا صار. تزامن إسقاط آخر قلاع الكاثار مع وفاة ريمون السابع، كونت تولوز، سنة ١٢٤٨، فانقطعت استقلالية منطقة «اللاغندوك» والتحقت بالتاج الفرنسي.

مأساة الكاثار أنهم أقنعوا أنفسهم بأن العالم شرّ وقائم على الشرّ، فصاروا هم الشرّ.

الهوامش

١ Mario Vargas Llosa, Eloge de la Malatre, 1990.

٢ Bernard Lewis, “August 22. Does Iran Have Anything in Store?” The Wall Street Journal, 8 August, 2006.



كاثي كولفتس:
وجوه الأمومة في وجه الطغيان والموت



هذه المحفورة تختزن سيرة كاثي كولفتس وفنها. يدٌ تحجب إحدى العينين، فيما العين الثانية مغمضة في انقباضة وجع أو لحبس دمعة. والفم مكموم خشية أن تتفلت منه آهٌ لا تنتهي. والآه مكتومة عن قصد حتى لا يتبدد الحزن أو تهون اللوعة.

كولفتس هي الأم الثكلى التي تكظم حزنها والألم. قُتِلَ ابنها في الأسابيع الأولى من الحرب العالمية الأولى. فكانت مأساتها مأساتين. هي المعارضة للحرب عن مبدأ، تتمزق بين رفضها الحرب وبين فجيعتها بموت ابنها فيها. لم تحاول منعه من التطوع. احترم الأب والأم شعور الفتى الوطني ورغبته في الدفاع عن بلده. كان عليهما أن يوقِّعا موافقين على تطوعه، لأنه تحت السن. وقَّعا. وإذ قضى الابن في الحرب، وهو لم يبلغ العشرين من العمر، ازداد غضب الأم على الحروب غضباً. «في حياتنا جرح لا يندمل»، قالت.

لن يندمل ذلك الجرح مدة حياة كاثي كولفتس، لكنها فتحت جرحها الشخصي على جراح الآخرين. نحتت لابنها نصباً بسيطاً ومؤثراً: أبٌ وأمٌّ راكعان عند قبر ولدهما. الأب مكتَّف اليدين كأنما ليعتصر الألم. والأم تمدّ يداً نحو قبر غير مرئي، لتودع الغائب أم لتستحضره؟ هو مشهد تألفه أي عائلة فقدت عزيزاً، مع أنه لم يكن قد وجد طريقه بعد إلى النحت.

عن الحرب، صورت كولفتس الشبان المتطوعين للقتال أشبه بمن استولت عليهم الجذبة، هائمين على وجوههم لا يدرون كيف يتديَّرون. كأنهم لا يدركون أنهم مسوقون إلى الذبح. تلتبس الصورة أحياناً. في شحطات فحم قاسية، أمهات في حالة متأرجحة بين تسليم أبنائهن للحرب وبين ثنيهم عن الذهاب إليها. وأحياناً تتضح الصورة: الأمهات يحمين أبناءهن من

مفارز التجنيد. ذيلت كولفتس اللوحة بعبارة لغوته كبير شعراء ألمانيا: «البذور المُعدَّة للزرع إياكم أن تطحنوها!». هنا زوجات ينتظرن الأزواج على أمل العودة من الحرب. وهناك أرامل فقدن الأمل بعودة الأزواج يتشبثن بأيتامهن تعويضاً عمّن فقدن.



كاثي كولفتس فنانة درامية. تعبّر عن المشاعر الإنسانية من خلال تعابير الوجه وحركات الجسد. وللمزيد من الدرامية، تنتقل الفنانة إلى الحفر والنحت. تنحت «بييتا» مضادة. لا قداسة للأم هنا. ولا ألوهة للابن. تحضن الأم ابنها حضناً، تحميه تتشبث به. في منحوتة أخرى، تقعي الأم مثلما تقعي الأمهات حين يغسلن الثياب، أو حين يلدن، وتهصر ولديها إلى حضنها. تصبح كرة من لحم وعظم وإحساس، تلف وتدفئ وتحمي. بل أكثر: كأنها في احتضانها ذاك تعكس فعل الولادة ساعية إلى استعادة الولدين إلى الرحم الأمومي.



ولدت كاثي شميدت في ٨ تموز ١٨٦٧ في كونسبرغ في بروسيا الشرقية (الآن كالننغراد في روسيا). أبوها كارل شميدت الاشتراكي الديموقراطي الراديكالي الذي درس القانون، إلا أنه آثر العمل معمارياً على مهنة المحاماة. وأمها ابنة قسيس لوثري طُرد من الكنيسة الرسمية لآرائه الجذرية هو أيضاً، فأسس كنيسة حرة ترفض سلطة دين الدولة اللوثري، وتشدد على العقلانية والأخلاقية. تأثرت كاثي بالأب والجد، فجمعت مادية الوالد الاجتماعية بالمثالية الأخلاقية للجد.

اكتشف الوالد موهبة ابنته المبكرة في الرسم، فشجعها على دراسته منذ الثانية عشرة. في السادسة عشرة كانت كاثي ترسم العمال والحرفيين الذين

يزورون البيت الأبوي. ولما لم يعد من مدارس لتعليم الرسم للبنات في منطقتها، غادرت إلى برلين برفقة شقيقتها. ومن برلين غادرت إلى ميونيخ لمواصلة دراستها لسنتين، عادت بعدها إلى بلدتها وقد قررت التخلي عن التصوير الزيتي من أجل الرسم والحفر. تأثرت الفنانة الشابة بفنانين مغامرين في زمن شاع فيه استخدام تقنيات جديدة، طليعية وتجريبية، في الطبع بواسطة محفورات الحجر والخشب والمعادن، مالت كولفتس نحو تلك التقنيات من الناحية الجمالية، ولكنها اعتمدتها أيضاً لما تحمله من توجه جديد يضع الفن في متناول الشعب. هذا هو زمن فن الملصق والرسمة المطبوعة على عدة نسخ، تكسر وحدانية اللوحة الزيتية التقليدية. لم تكتف كولفتس بتلك التقنيات الجديدة، غادرت إلى باريس لدراسة النحت.

عام ١٨٩١ تزوجت كاثي صديقاً لأخيها، هو الطبيب كارل كولفتس. سكن العريسان حيّاً عمالياً من أحياء برلين، حيث مارس كارل الطب الاجتماعي في مستوصف مجاني. شحذ الفقر وظروف شغّيلة برلين القاسية الوعي الاجتماعي للزوجة الشابة، وسوف يطبع فكرها وفنها والسلوك. انكبّت على رسم وتصوير شخصيات ومشاهد من الحياة العمالية. لم يكن في الأمر شغف وتعاطف وحسب. وجدت الفنانة في الحياة العمالية قبل أي شيء آخر جمالية لم تجدها في حياة الطبقات الأخرى، على ما قالت. رسمت بؤس الحياة العمالية، ولكنها صورت أيضاً ما فيها من كبرياء وتضامن ونكبات وشجاعة وهزائم وأمل.

باكورة إنتاجها الفني مجموعة من الرسوم والمحفورات خلال الأعوام ١٨٩٢ إلى ١٨٩٦ عن انتفاضة شهيرة لعمال النسيج الألمان في منطقة

سيليسيا عام ١٨٤٤. هي ستة أعمال عرضت بعنوان «الحائكون» في «معرض برلين الكبير» عام ١٨٩٨. اختارت لجنة التحكيم أعمال كولفتس لنيل جائزة المعرض. تدخل القيصر وِلهلم الثاني شخصياً ومنع منحها الميدالية الذهبية.

في خريف ١٨٩٣ أنتجت كولفتس سلسلة جديدة من الأعمال بعنوان «الحرب الفلاحية»، مستوحاة من ثورة فلاحية شهيرة اندلعت في جنوب المانيا في القرن السادس عشر، مطلع الثورة البروتستانتية. حينها حمل الفلاحون السلاح ضد الإقطاعيين والكنيسة، بقيادة الداعية طوماس منذر، وسيطروا على عدد من البلدات والمدن، حيث انضمت إليهم طوائف الحرفيين. وما لبثت الانتفاضة أن سُحقت بالحديد والدم والنار على يد جيوش الأمراء الإقطاعيين. إلا أنها أدت إلى انشقاق في الحركة اللوثرية بعدما رفض مارتن لوثر تأييد الفلاحين وانحاز إلى الأمراء.

لم تستوح كولفتس البيئة العمالية والتراث النضالي الشعبي الألماني وحسب، بل عاصرت أيضاً الانتفاضات العمالية التي عصفت بأوروبا خلال السنوات ١٩١٧ إلى ١٩٢٢.

عاشت انتفاضة «عصبة سبارتاكوس» الشيوعية بقيادة كارل ليبنخت (وقد كان صديق العائلة) وروزا لوكسمبرغ عام ١٩١٨. أغرق الجيش الانتفاضة بالدم، وتولى ضباط ملكيون اغتيال قائديها في برلين. أوحت الانتفاضة لكولفتس بسلسلة محفورات ورسوم تمثل جنازة تشييع ليبنخت: القائد الشهيد مسجى على محمل والعمال المحزنون الغاضبون يتوافدون لإلقاء النظرة الأخيرة عليه.

عام ١٩٢٠ كرمت «جمهورية فايمار» كاثي كولفتس بتعيينها عضواً في أكاديمية الفنون الجميلة برتبة بروفسور، ما أتاح لها التفرغ للفن والحصول على دخل منتظم والعمل في استوديو وسيع ومجهز.

كولفتس فنانة ملتزمة الاشتراكية، نسوية وداعية سلام. كانت على ألفة بالأدبيات الاشتراكية والنسوية منذ الشباب. تأثرت بنوع خاص بكتاب «المرأة ماضياً وحاضراً ومستقبلاً» للمفكر الماركسي الألماني أوغست بيبل. لم تنضم إلى أي حزب. كان لسان حالها: «لست أعرف التحزب. أعرف الأخوّة فقط». وباسم تلك الأخوّة، زارت الاتحاد السوفياتي بمناسبة الذكرى العاشرة للثورة البلشفية. وفي عام ١٩٣٣ رسمت لوحة بعنوان «التضامن» تلبية لطلب فناني روسيا، وخطّت عليها «إننا نحمي الاتحاد السوفياتي».

في عام ١٩٣٣ ذاته، طردها النازيون من أكاديمية الفنون. وفي عام ١٩٣٦ منعوها من عرض إنتاجها الفني وأخرجوا أعمالها من المتاحف وحرّموا تداولها. زارها ضباط من الغستابو وهددوها وزوجها بمعسكرات الاعتقال. رفضت كاثي كولفتس مغادرة ألمانيا في أحلك أيام النازية، خلافاً لعدد كبير من مثقفي ألمانيا، مع أنها تلقت دعوات سخية للجوء إلى الولايات المتحدة. تعاهدت مع زوجها على الانتحار معاً وعدم الاستسلام للاعتقال.

تهيمن صورة الموت الشبحيّة على نتاج كولفتس في سنواتها الأخيرة. رسمت أعمالاً بالفحم وحفرت أخرى على الحجارة والخشب والمعدن. جسدت الموت تجسيداً. «امرأة تستقبل الموت»، «فتاة في حضن الموت»،

«الموت يحصد مجموعة أطفال»، «الموت يتعارك مع امرأة»، «الموت على الطريق العام»، «الموت في الماء»، «نداء الموت»، «الموت صديقاً». صورت الموت ينتشل أماً من وليدها. وصورت ولداً يسرقه الموت من بين ذراعي أم. «الموت صديقاً»؟ نعم. في النهاية تبدو كأنها تصالحت مع الموت. هل استسلمت له أم هي روضته ترويضاً؟

مهما يكن، سلبها الموت زوجها عام ١٩٤٠ فواصلت حربها على الحرب العالمية الثانية بمفردها من طريق ملصقات انتشرت في أرجاء أوروبا كلها. لم توفرها الحرب تلك المرة أيضاً. حرمتها أحد أحفادها. ودمّر القصف الجوي بيتها في برلين عام ١٩٤٣، فخسرت عدداً من الأعمال الفنية والوثائق. غادرت إلى مقربة من درزدن، المدينة التي ستُباد عن بكرة أبيها بواسطة الطيران الحربي الأميركي والبريطاني حتى لا تقوم للصناعة الألمانية قائمة بعد الحرب.

لا مفر من الحرب. كتبت في إحدى رسائلها: «ترافقني الحرب إلى النهاية». صدق ظنها! لاحقتها الحرب حتى القبر. توفيت كاثي كولفتس في ٢٢ نيسان ١٩٤٥، قبل أسبوعين من نهاية الحرب العالمية الثانية.

تركت كاثي كولفتس ما مجموعه ٢٧٥ عملاً من رسوم وصور ومحفورات من الخشب والحجر والمعدن. بين هذه الأعمال ما لا يقل عن خمسين صورة شخصية لها. كتب عنها غيرهارت هوبتمان: «خطوطها الصامتة تخترق النخاع العظمي مثل صرخة ألم». الألم هو موضوعها. والألم هو ذاتها. حتى إن كبير نحاتي ألمانيا بارلاخ، استوحى وجه كاثي كولفتس الكاظم صرخة الألم لنحت وجه الملاك في تمثاله المعلق الشهير «الملاك السابح في الفضاء».

وكولفتس من الفنانين اليساريين الذين لم تُحجم ألمانيا الموحدة عن تكريمهم. في برلين (الغربية سابقاً) متحف متواضع يضم مجموعة معبرة من أعمالها من محفورات مختلفة ومنحوتات وتماثيل. وقد سُمِّي على اسمها ما لا يقل عن أربعين مدرسة، وإن يكن معظمها في ألمانيا الشرقية. وفي عام ١٩٩٣ افتُتح رسمياً في برلين نصب «ضحايا الحرب والطغيان» المبني على الطراز الروماني الكلاسيكي. وسط قاعة جرداء كبيرة تمثال كاثي كولفتس «الأم وابنها القتيل» يسبح في ضوء ناعم ينهال عليه من طاقة دائرية في السقف.

ما نفع الشعور بالذنب؟

تعالج هذه المقالة[1] عدداً من المواضيع تتشارك في ما بينها بالعاطفة وبقصة توراتية وفنان تشكيلي، بالأحرى بفنانين تشكيليين. أما العنوان المستفزّ، فليس المقصود منه استنفاد الموضوع بقدر ما إثارة أسئلة عن الموقع الذي يحتلّه «الذنب» الفردي والجمعي في منظومة من الظروف الرمزية أو الحقيقية. لهذا الغرض، اخترت البدء بالنزعة الثقافوية، ثم الانتقال إلى مسألة ثنائي الذنب/ العار الدارج في الأدبيات الاستشراقية، وبعدها التحري عن موقع قصة داوود وجالوت في التراث العربي والإسلامي، قبل الانتقال لتبيان ما هو المشترك بين الفنّانين، كارافاجيو وبيكاسو، وأن أختم بعدد من الملاحظات عن الذنب في الحروب الأهلية، في حالة لبنان.

١. الثقافوية كبرى السرديات

يزعم دعاة البَعد حداثية أنهم معارضون لكل أنواع السرديات الكبرى. إلا أنهم، عن وعي أو دون وعي، يرفعون إحدى تلك السرديات ـ الثقافة ـ إلى مصافّ السردية الكبرى، حتى لا نقول السردية الأكبر[٢]. دعوني أسمّي تلك النزعة «النزعة الثقافوية»، وهي تفسير للحياة والظواهر المجتمعية وسلوك البشر بناءً على جواهر ثابتة وهويات راسخة عادة ما تكون منبّتة في الدين واللغة. ومعروف أن الآباء المؤسسين للثقافوية في مجال الجيوسياسي هما برنارد لويس وصموئيل هنتنغتن، اللذان ينسبان إلى الجماعات جواهر ثقافية وهويات متفرّدة تستدعي دوماً تراتبات وتمايزات وفوارق كما في حالة فرادة الغرب عند هَنتنغتن، ومقولته عن «الغرب والآخرون» وما إليه. باختصار: إن ما تتميز به جماعة أو هوية من صفات، يُحرَمُها الآخرون.

وكتاب دومينيك مواسي عن جيو ـ سياسات المشاعر[٣] مثال جيد على الكيفية التي تعرّف بها الثقافات على أساس المشاعر، أو حتى كيف تصير المشاعر ثقافات بذاتها، ما دام المؤلف يشدّد على دور المشاعر والأحاسيس في صياغة السياسة الدولية. وغرض المؤلف هنا تقديم نظرية بديلة لتلك التي كانت تنسب ذلك الدور سابقاً إلى الأديولوجيات. ولكن، ما دام المؤلف يبدأ بأن ينسب إلى الصين والهند ما يسمّيه «ثقافة الأمل»، فإنه يعطب نظريته من البداية، ذلك أنه لا يقدم «الأمل»، والحالة هذه، بما هو سبب ما يسميه الكاتب «الإنجازات الاقتصادية الاستثنائية» للبلدين، بل يقدمه بما هو نتيجة لتلك الإنجازات. أما دول الشرق الأوسط، فينسب إليها «ثقافة الذل» بسبب تراجع المنطقة تاريخياً ودورها بما هي أداة سياسية في خدمة الأهداف الغربية

وبسبب إنشاء دولة إسرائيل ونزعتها التوسعية. ويجري تقديم ثقافة الذل هذه بما هي حاضنة الإرهاب والأصوليات الإسلامية. وعلى فرض أن الذلّ هو الشعور المحرّك للمنطقة، كيف لنا تفسير حقيقة أن «ثقافة الذل» هذه لا تنتج فجأة المزيد من الإرهاب والأصوليات الإسلامية، بل موجة من الحركات الديمقراطية الشعبية في الشرق الأوسط انطلقت من الثورتين التونسية والمصرية واكتسحت المنطقة من الجزائر إلى اليمن ومن سورية والأردن إلى البحرين دون استثناء إيران؟ فهل نحن شهود على انبثاق ثقافة جديدة، أم أننا نكتشف فقط أنه لا يجوز التعاطي مع الثقافات بمثل هذه الخفّة؟

مهما يكن من أمر، ينسب مواسي إلى الغرب «ثقافة الخوف»، لا شك بتأثير من التشبّث الغربي بمقولة الإرهاب بعد ضربات ١١ أيلول. إلا أنه يفسّره بالخوف الأوروبي من التقهقر وبخوف الولايات المتحدة الأميركية من أن تخسر دورها بما هي قوة عظمى. والغريب في الأمر أن هذه «النظرية» في العلاقات الدولية لا تملك تصنيفاً لسائر بلدان ومناطق العالم على أساس «الثقافة» و«المشاعر». والحالات المستعصية التي لا تدخل في قمقم النظرية يجري إسقاطها من النظرية بكل بساطة. وهي حالات كثيرة تشمل سائر بلدان آسيا وإيران وإسرائيل وروسيا وقارات أوستراليا وأفريقيا وجنوب أميركا.

وثمة صيغة أخرى للثقافوية ترتبط بالنيوليبرالية المتعولمة تقول إنّ بإمكان الغرب أن يلقّح الآخر غير الغربي بالبعض من خصائصه الثقافية. يمكن تسمية هذا المنوّع من الثقافوية بـ«ثقافوية الوجبات السريعة» التي تفترض أن «الثقافات»، بما هي قيم ومشاعر وأمزجة غالبة، يمكن نقلها من طريق التعليم والتدريب والتبشير.

لقد كان العالم العربي مستهلكاً كبيراً لتلك «الثقافات» المعلّبة خلال العقدين الأخيرين. وقد تصدرت مسألة الديمقراطية وتفسير غيابها وعلاقة ذلك بالإسلام، جدول أعمال تلك المهمة التربوية. ولكن دعونا من هذه الإشكالية الآن، ذلك أن الثورتين التونسية والمصرية قلبتا رأساً على عقب كل المفترضات والادعاءات المتعلقة بهذا الموضوع على نحو كاسح وجديد وخلاق.

أود أن أكتفي بذكر عيّنة عن تلك الوجبات الثقافية التي تقدّم للمستهلكين العرب. كثرة من دورات التدريب تعلّم الشباب العربي «ثقافة التفاؤل» بعد أن أُجري مسح على ٣٠٠ شاب مصري (من سكان يبلغ عددهم ٨٥ مليون نسمة) تبيّن منه أن ٩٠٪ منهم يعترفون بأنهم أميل إلى التشاؤم منهم إلى التفاؤل. كذلك تبيّن أن الذَكَر الأردني يمارس ثقافة «العبوس»، وهذا مبعث حاجته إلى دورات تدريب من أجل تبشيره بثقافة «الفرح» و«الأمل». وتبيّن أيضاً أنك تستطيع أن تزوّد الشباب العربي بـ«ثقافة القيادة» لينضموا إلى عالم «الناجحين». لهذا الغرض، فقد تلقى من يشجعك على الانضواء في سلك يسمّى «القادة العرب الشباب»، ومفردة «القادة» تعني هنا رجال الأعمال الصاعدين اجتماعياً في الثلاثين والأربعين من العمر. كذلك يستطيع معسكر سياسي لبناني أن يوظف خدمات شركة دعاية وإعلان دولية مثل شركة «ساتشي آند ساتشي» لتنظيم حملته السياسية تحت شعار «إننا نحبّ الحياة» والترويج لـ«ثقافة الحياة» ضد المعسكر الخصم المفترض أنه يمجّد «ثقافة الموت». وفي المقابل، تلقى أن حزب الله، وهو الخصم المقصود، يمجّد «ثقافة المقاومة». وهذا المصطلح الملتبس يشير إلى تراث التضحية الشيعي المستلهِم لحياة الإمام الحسين واستشهاده، ما يوحي بأن الشيعة

يملكون الوكالة الحصرية لتلك «الثقافة»، ثقافة المقاومة المسلحة للاحتلال الإسرائيلي في جنوب لبنان.

٢. ثقافة الشعور بالذنب وثقافة العَيب

أودّ التعامل هنا مع المقولة الاستشراقية التي تجابه ثقافة الشعور بالذنب الغربية بثقافة العيب الشرقية. والافتراض أن الفارق بينهما يصوغ طبيعتين وديناميتين متفاوتتين ومتمايزتين يكون الامتياز فيها لثقافة الشعور بالذنب الغربية طبعاً. يتحدث رونالد شارپ عن «إغراء الذَّنب» الذي يؤدي إلى اكتساب المعارف الجديدة ويوجّه «المذنب» نحو المستقبل[٤]. بل إن مثل تلك الأفكار عن التفوّق الثقافي لـ«المذِنبين» دفعت صحافياً لبنانياً إلى اقتراح تلقيح المجتمعات العربية المهووسة بـ«العيب» بحقن من «الشعور بالذنب» الغربي الحضاري.

ويمكن النظر إلى ثنائية الذنب/ العيب على أنها ناشئة عن مقاربتين: دينية وتاريخية. دينياً، تبدو لي الإشارات المتكررة إلى رواية آدم وحواء والخطيئة الأصلية، بما هي الأسطورة المؤسِّسة للشعور بالذنب، على أنها متهافتة إلى أبعد حد. المؤكد أن آدم وحواء، حسب الرواية، شعرا بالذنب بسبب أكل الثمرة المحرّمة. إلا أن رواية الخروج من الجنة هي أيضاً رواية عن العيب، لأن آدم وحواء قد خجلا من عُريهما.

المطلوب هنا التذكير بأمرين: الأول، هو أن الإسلام يشارك في رواية آدم وحواء. والثاني أن في الإسلام تراثاً من «الشعور بالذنب» يعبّر عنه طقس عاشوراء، الذي تمارسه الطائفة الشيعية من خلال إعادة تمثيل مأساة استشهاد الإمام الحسين حفيد النبي محمد، الذي تمرّد على الخلافة الأموية وقُتِل وأفراد أسرته

في كربلاء. وعاشوراء طقس ينطوي على الضرب بالسياط والجنازير رمزياً وجسدياً وتجريح الجسد قصداً، يمارسه مؤمنون بما هو عقاب ذاتي على الذنب التاريخي الذي ارتكبوه بعدم نجدة الحسين في كربلاء وتركه يقاتل وحيداً.

وترتبط الصيغة الثانية من ثقافة الذنب الغربية بآثار المحرقة النازية كما تتجلى في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. سأكتفي هنا بملاحظة أن العلاقة بين المحرقة والذنب قد أدت إلى ظهور مؤلفين تنقيحيين يربطون الآن تجربة معسكرات الاعتقال النازية بالعَيب أكثر منه بالشعور بالذنب. ويمكن مراجعة مناقشة نقدية لأسباب ذلك التحوّل على امتداد الأربعين سنة الأخيرة في كتاب روث لايس، «من الذنب إلى العار»[٥] أو عند جيورجيو آغامبن، الأبرز بين الكتّاب المنقّحين، الذي يفسّر رواية آدم وحواء والخطيئة الأصلية بواسطة «العيب» بدلاً من «الذنب»: عيب الانتماء إلى الجنس البشري، عيب معسكر الاعتقال، العيب الناجم عن أن ما حدث [المحرقة] قد حدث، والعيب الذي «نعاني» [نحن البشر] منه بسبب عرينا الأصلي[٦].

٣. داوود وجالوت: انقلاب الأدوار

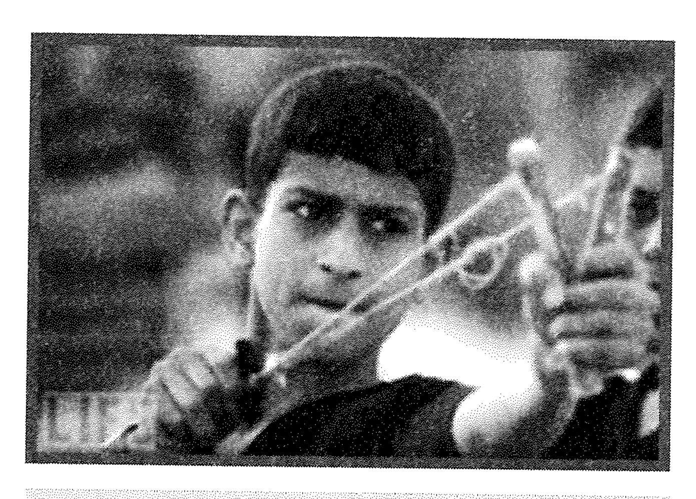
على الرغم من أنها وردت في القرآن، لا تتمتع رواية داوود وجالوت بحضور بارز في التراث العربي والاسلامي. ومع أن الإشارات تتكرر إليها في صدد النضال ضد الظلم، إلا أنها لم تحظَ بالمنوعات ولا بالتفسيرات اللامعة التي حظيت بها رواية يوسف مثلاً في الأدب العربي والفارسي على حد سواء.

إلا أن العرب المعاصرين اختبروا صيغة أخرى للرواية، بما هي واحدة من الأساطير المؤسِّسة لدولة إسرائيل (ومادة دعاية دائمة لها)، ما لبثت أن

استحوذت على المخيلة الأوروبية والأميركية. بناءً على الصيغة المسيّسة للرواية، تظهر دولة إسرائيل بما هي «داوود» العبري الذي يكاد أن يكون مجرَّداً من أي وسائل دفاع قياساً إلى «جالوت» العربي، الكاسح ديموغرافياً وعسكرياً والذي يشكل الخطر الدائم على وجود إسرائيل.

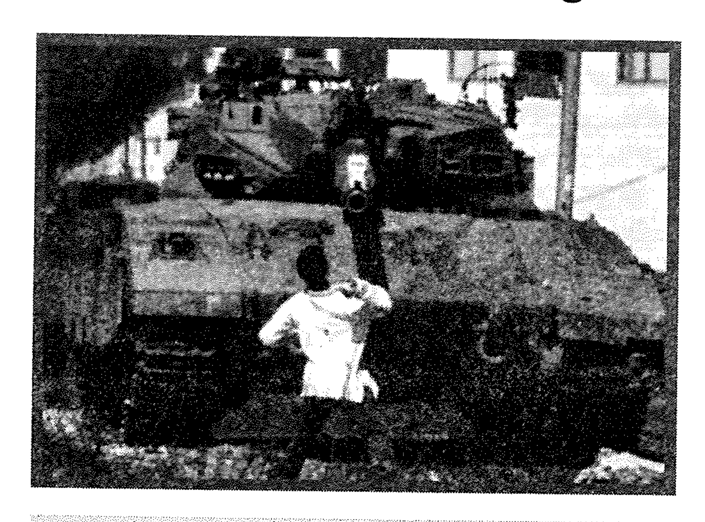
لا تلتقي الأسطورة بشيء والحقيقة التاريخية. نعلم الآن ــ و«نحن» هنا تعني كائناً من يهمّه أن يعرف ــ أن الجيوش الصهيونية في عامي ١٩٤٧ ــ ١٩٤٨ لم تكن متفوقة بما لا يقاس على سكان فلسطين المجرَّدين من السلاح تقريباً، بل كانت أكثر عدداً وأفضل تسليحاً وتجهيزاً وأقوى عسكرياً بما لا يقاس من الجيوش العربية مجتمعة. فبناءً على تقرير لوكالة الاستخبارات الأميركية في تموز ١٩٤٨، كانت الوحدات العسكرية لـ«داوود» الإسرائيلي تضمّ أكثر من ضعف عدد جيوش مصر والأردن وسورية ولبنان والعراق والعربية السعودية ومجاهدي «جيش الإنقاذ» المتطوعين، مجتمعين. أي نحو ١١٠،٦٠٠ عسكري يهودي صهيوني مقابل ٤٦،٨٠٠ عسكري عربي. وفوق ذلك، لم يكن يساور القيادة الصهيونية، ولا رعاتها الأميركيين، أي شك في نتيجة الحرب والانتصار المعقود للجيوش الصهيونية.

تلعب الأساطير أحياناً حيلاً غريبة على الذين يبتكرونها. فمع الوقت، حصل انقلاب مزعج في الأدوار كان له بالغ الأثر على صدقية رواية داوود وجالوت المسيَّسة. فقد صعب جداً إقناع العالم بأن إسرائيل ــ داوود تخوض حرباً مظفَّرة ضد جالوت ــ غزة الجبار، أو بأن جيش داوود ــ إسرائيل قد تمكن من أن يصرع بنجاح جالوت المتمثل في «أسطول الحرية» التركي عند شواطئ غزة.



فلسطين، ولد ومقلاع

والأهم هو أن انقلاب الأدوار قد تمثل أكثر ما تمثل في الانتفاضة الفلسطينية، حيث انتقل مقلاع داوود إلى يد الصبية الفلسطينيين.



فلسطين، ولد ودبابة

وقد أثار ذلك الانقلاب في الأدوار أسئلة شائكة تتعلق بالعلاقات العامة. لنأخذ ردّ فعل عشوائياً من أوستراليا مثلاً. ها هي ميشيل ــ روخاس ــ طاي، العضو في منظمة التربية الإسرائيلية «قفوا معنا»، تخاطب اجتماعاً في مدينة سيدني عن دور الكلمات والصور في تكوين الرأي العام العالمي. سألت: «كيف يمكن تحدي صورة صبي فلسطيني يرمي حجراً على دبابة؟ كيف يمكن قلب هذا رأساً على عقب؟»[٧].

والإشارة إلى داوود وجالوت في عنوان هذا الفصل موجودة من أجل التشديد على سؤال هو: كيف نقلب دبابة الميركافا إلى داوود والصبي الفلسطيني رامي المقلاع إلى... جالوت؟ يبدو أن التعليم يتعلّق بقلب الأشياء رأساً على عقب! وهي مهمة ليست باليسيرة على ما يبدو. بل إنها تزداد صعوبة عندما يعجز «داوود ـ إسرائيل» عن إلحاق الهزيمة لـ«جالوت ــ لبنان»، كما كان الحال في الحرب الإسرائيلية ضد لبنان في تموز ٢٠٠٦.

٤. داوود وجالوت: القاتل ـ الضحية

من داوود وجالوت في ميادين القتال، إلى داوود وجالوت في فنّ «الباروك» الإيطالي.

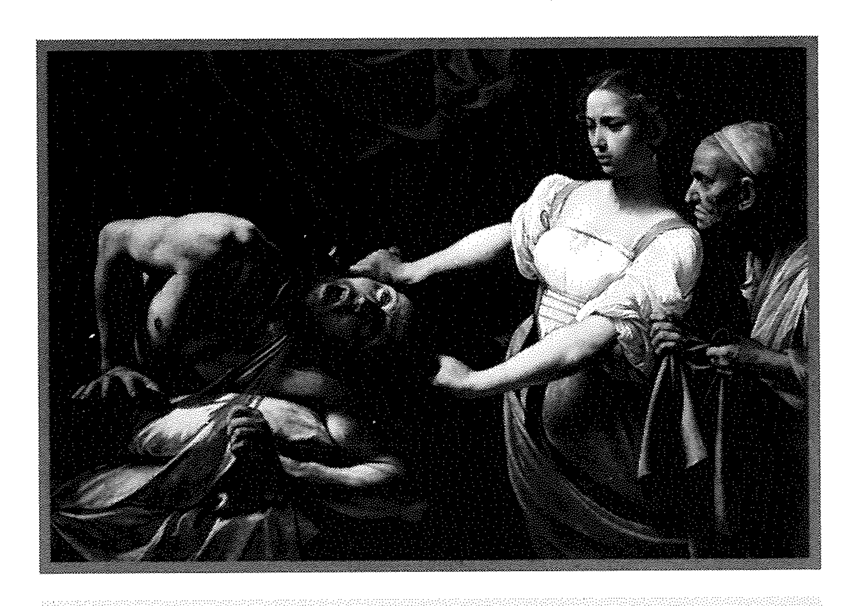
يحتلّ العنف حيزً كبيراً في حياة وفن الرسام الإيطالي مايكل أنجلو كارافاجيو (١٥٧١–١٦١٠) الذي تنقّل بين المدن الإيطالية وعُرف بسرقاته الموصوفة ومشاجراته الدموية. دخل السجن في أكثر من مناسبة، وسرت شائعات عن مثليته الجنسية، مع أنه عُرف بعلاقات نسائية. إلا أن الحدث الأبرز في

حياته، كان اتهامه بقتل الشاب توماسوني خلال شجار في روما عام ١٦٠٦. حكم البابا على الفنان بالإعدام، مع أن غالب الظن أنه قتل الضحية عن غير قصد. وقد أثّرت تلك الحادثة أيّما تأثير في حياة كارافاجيو وفنه. هرب إلى نابولي وقضى فترة في مالطة. وتوفي في توسكانا عام ١٦١٠ وله من العمر ٣٨ سنة، وهو في طريقه إلى روما، لطلب العفو من السلطات البابوية.

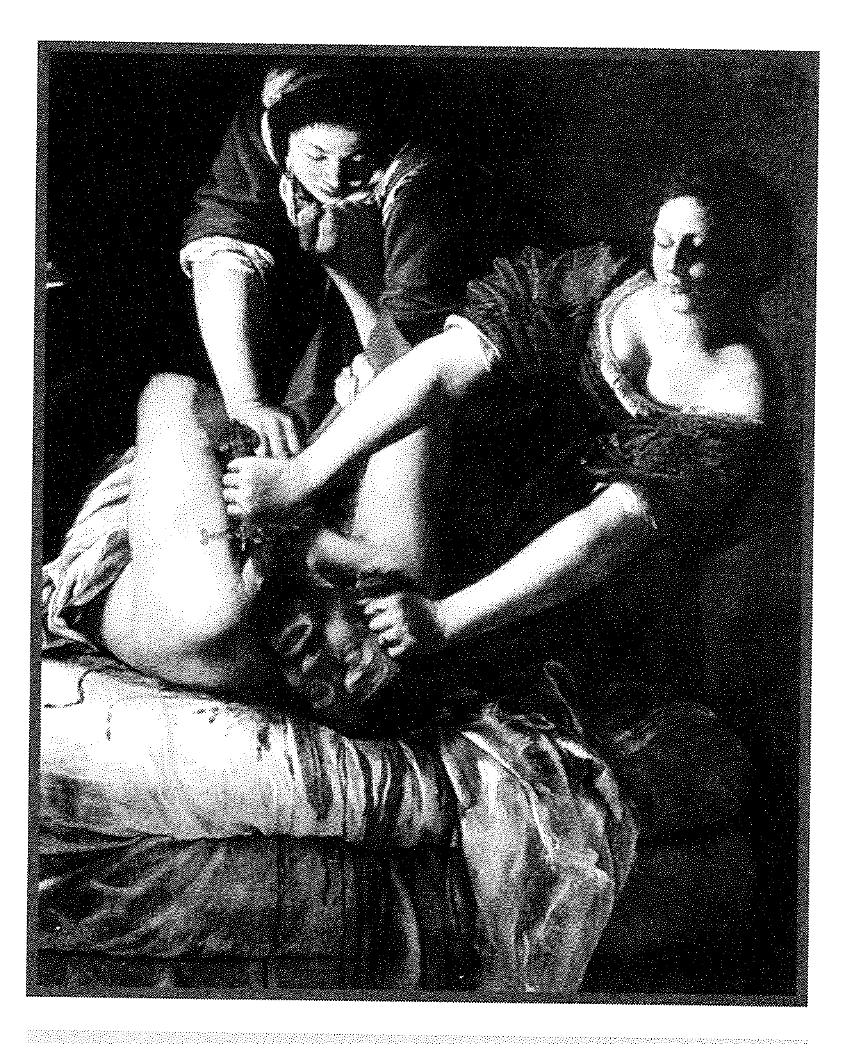
طوى النسيان كارافاجيو بعيد وفاته ولم يعد اكتشافه إلا في القرن العشرين عندما اعتُرِف به على أنه الفنان الذي افتتح المرحلة الباروكية، والأهم على أنه أول روّاد الفن الحديث. عرف كارافاجيو بواقعية جذرية وتطلّب نيّق للتفاصيل. وقد ابتكر تقنية الثنائيات الحادة بين النور والظل، وهي التقنية التي سيستخدمها رمبراندت ويبرع بها. وحشر شخوصه في حيّزات ضيقة قاتمة.

عاش كارافاجيو مع فقراء المدن وعاين حياتهم وصوّرها. وكان صادماً في ممارسته التصوير قدر ما كان في حياته الشخصية. حظي بشهرة واسعة، وقد كُلِّف في معظم لوحاته من السلطات الكنسية أو الأخويات أو المحسنين الأغنياء. إلا أن الكنيسة رفضت البعض وانتقدت البعض الآخر من أعماله. ذلك أنه تناول رسوماً وشخصيات توراتية دينية، وحوّلها إلى مشاهد مسرحية شعبية. يعتبره جون برجر رساماً هرطوقياً استوحى مواضيعه من العالم السفلي. والمثل على ذلك اللوحة الشهيرة «وفاة مريم العذراء»، حيث يقال إن كارافاجيو استخدم مومساً غرقى نموذجاً للسيدة العذراء وتركها حافية القدمين، وقد رفضت راهبات الكرمليات اللوحة التي أوصين عليها لهذا السبب. ويضيف برجر أن كارافاجيو صوّر مشهد الدفن مثلما الفقراء يدفنون أمواتهم ويبكون عليهم[٨].

يطغى العنف على المواضيع التوراتية التي تناولها الرسام. كان كارافاجيو مهووساً بالذبح. رسم لوحات عديدة حول هذا الموضوع: جزّ رأس يوحنا المعمدان؛ رأس يوحنا المعمدان تحمله سالومي على طبق من ذهب؛ جوديث تجزّ رأس القائد الأشوري هولوفرانس. وهذا المشهد الأخير مستوحى من الرواية التوراتية عن جوديث اليهودية التي تتسلل إلى خيمة القائد العسكري فتغويه وتسكره ثم تجزّ رأسه. وجوديث، مثلها مثل داوود ضد جالوت، وسالومي ضد يوحنا المعمدان، شخصيات تجسّد انتصار الضعيف على القوي، بما في ذلك قوة المرأة على الرجل في حالتي جوديث وسالومي. لكنها في مشهدية كارافاجيو تمارس انتصارها على نحو دموي ينعكس على قسمات القسوة والتصميم البادية على وجوه شخصياتها.



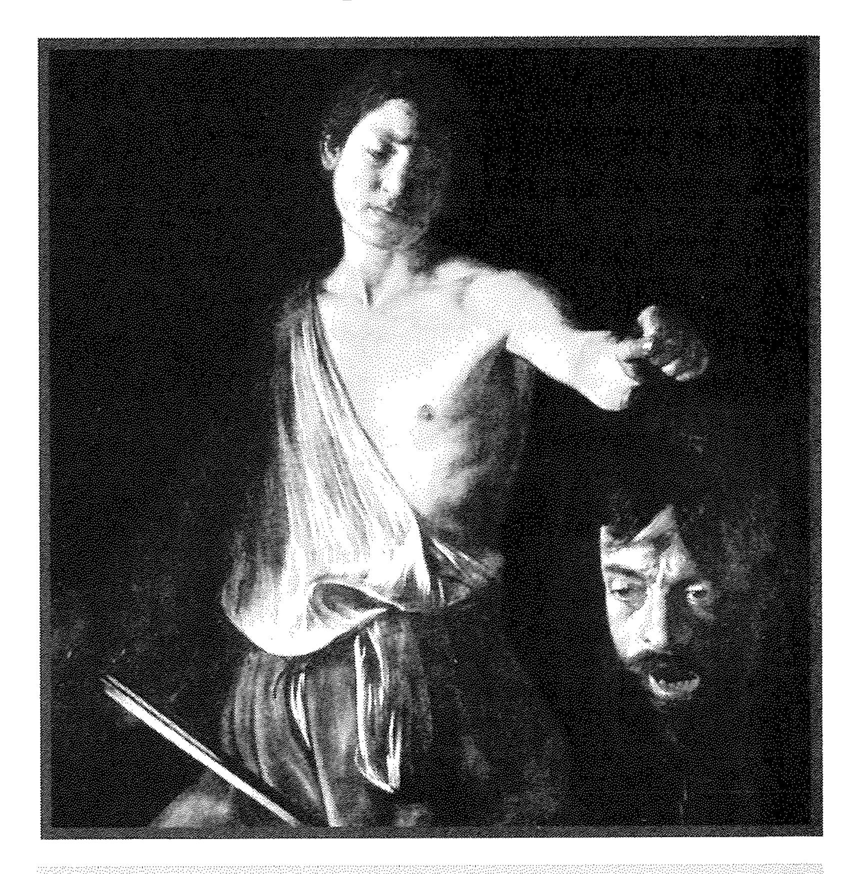
كارافاجيو، «جوديت وهولوفرانس»



آرتيميسيا جينتيلتشي، «جوديث وهولوفرانس»

إلا أن الموضوع الأكثر التصاقاً بحياته، هو رواية داوود وجالوت التي ترك لنا فيها أربع لوحات على الأقل، بعضها من قبيل الصورة الشخصية

للفنان ذاته. في لوحة عام ١٥٩٩ يظهر داوود بصورة الرسام الشاب. لا يتغيّر شيء في نسخة أخرى رسمها كارافاجيو عام ١٦٠٧ بعد أن ارتكب جريمة القتل. أما في آخر صيغة للوحة المرسومة عام ١٦١٠ فيُشاهَد داوود، الذي لا يزال يحمل ملامح كارافاجيو الشاب، رافعاً رأس جالوت المقطوع يرشح منه الدم، والوجه يحمل ملامح كارافاجيو الكهل.



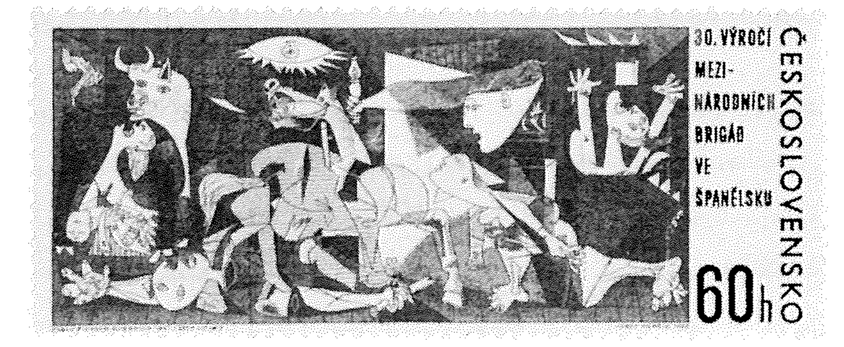
كارافاجيو، «داوود وجالوت»، ١٦١٠

يمكن النظر إلى هذه اللوحة على أنها لوحة عن الاعتراف بالذنب وعن الندم. رسم كارافاجيو اعترافه بالقتل وأعلن الندم، ومارس العقاب إذ نفّذ حكم الإعدام بنفسه: إنه المجرم والضحية. بل نفّذ العقاب بحق ذاته تصويرياً بانتظار الغفران والعفو. يتجلّى تطلّب العفو هذا خصوصاً إذا صحّ أن كارافاجيو أهدى اللوحة إلى الكاردينال بورغيزي، وهو الحَبر البابوي الذي يملك سلطة العفو عن عملية القتل.

المفارقة في المشهد أن كارافاجيو الشاب هو الذي يقطع رأس كارافاجيو البالغ. هنا نلقى انقلاباً آخر من انقلابات كارافاجيو على الرواية التوراتية. لكنه انقلاب مختلف جذرياً عن الانقلاب الإسرائيلي الذي يحوّل الدبابة ضحية والطفل قاتلاً. ليس في لوحة كارافاجيو مبارزة بين الراعي الشاب والمقاتل الجبار. ليس من مهزوم أو منتصر في هذه اللوحة. يبدأ الرسام من نهاية المبارزة: داوود يحزّ رأس جالوت. لكن داوود هو ذاته جالوت. لقد صوّر كارافاجيو نفسه في اللوحة بما هو داوود وجالوت معاً. إنه القاتل والقتيل. المجرم والضحية. هذه هي كفّارة كارافاجيو: أنا القاتل ــ الضحية.

للنظر الآن في لوحة فنية أخرى يختلط فيها القاتل بالضحية والضحية بالقاتل.

«غيرنيكا» بما هي حرب أهلية



بيكاسو، «غيرنيكا»، ١٩٣٧، طابع بريد تشيكي

في عام ١٩٨٧، نشرتُ كتاباً بعنوان «غيرنيكا ــ بيروت، جدارية لبيكاسو/ مدينة عربية في الحرب»[٩]. للكتاب ثلاثة مواضيع غير مترابطة. الأول هو مجرد رواية قصة حرب أهلية أخرى للقارئ اللبناني دارت بين معسكر جمهوري ومعسكر فاشي تراكبت مع تدخل خارجي أجنبي، ألمانيا النازية من جهة والاتحاد السوفياتي من جهة ثانية. وهي حالة ليست عديمة الشبه بحالة لبنان في الحرب التي بدأت عام ١٩٧٥ بين معسكر يسعى إلى الإصلاحات الاجتماعية والسياسية، وآخر يدافع عن الوضع القائم ويقاوم التغيير، وما لبث الطرفان أن جرّا منظمة التحرير الفلسطينية وسورية وإسرائيل إلى النزاع. فضلاً عن الأطراف الإقليمية والدولية الأخرى. إلا أن الجسم الرئيسي من «غيرنيكا ــ بيروت» كناية عن تحليل متعدد المناهج والمستويات لرائعة بيكاسو، في إطار الإنتاج الفني للمعلّم الإسباني الكبير من إعلان الجمهورية

الإسبانية إلى نهاية الحرب العالمية الثانية. أما القسم الثالث والنهائي فهو تنويعات على مقولة الحياة تتمثّل بالفن من خلال المجابهة بين تفاصيل من جدارية بيكاسو وبين مشاهد فوتوغرافية من الحروب اللبنانية، مع تشديد خاص على الغزو الإسرائيلي وحصار بيروت في صيف عام ١٩٨٢.

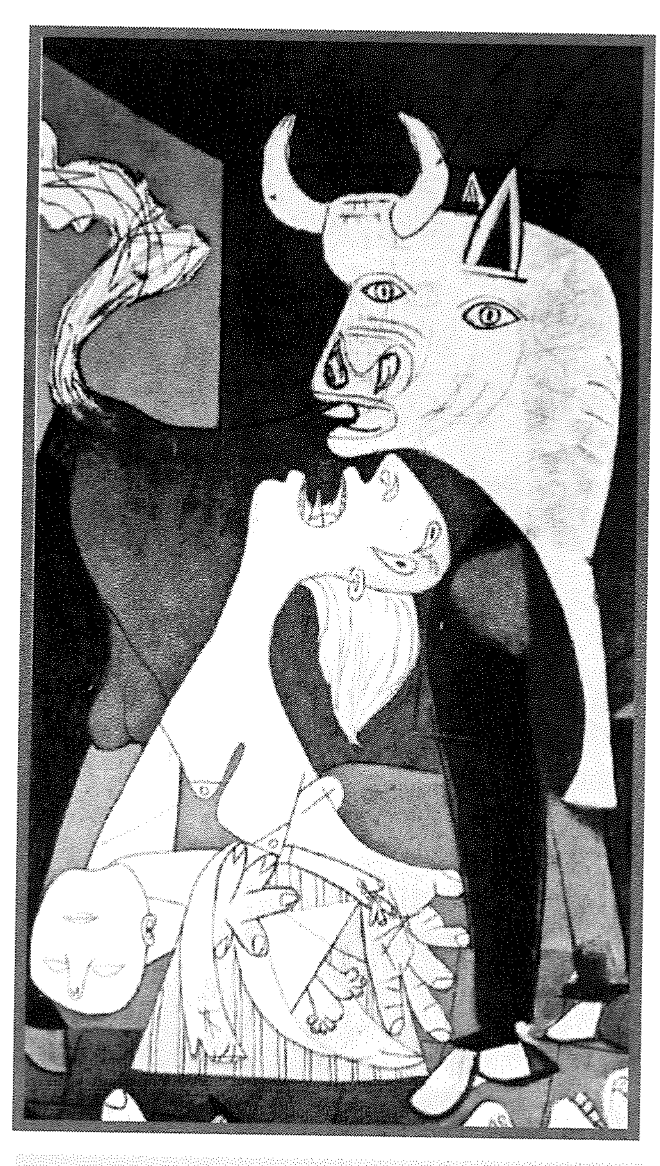
قامت الشبكة البصرية التي اخترتها لـ«قراءة» رائعة بيكاسو على التحديق باللوحة بواسطة عينَين شاهدتا حربا أهلية. وبما أنه جرى تصوير المراحل المختلفة من تأليف «غيرنيكا»، يمكننا تتبّع تحولات اللوحة بدءاً بتمثيلها عملية تدمير بلدة غيرنيكا في منطقة «الباسك» بواسطة الطيران الحربي الألماني، إلى تمجيد المقاومة ضد الفاشية، ووصولاً إلى إدانتها الكاسحة لمأساة الحرب وفواجعها.

على المسرح يجري تمثيل مأساة. يصوّر المشهد مجزرة، إلا أن القاتل متوارٍ. إنه حاضر في أجساد ضحاياه: الفرَس المجروحة المتهالكة، الأم الحاملة ابنها القتيل، أشلاء المحارب، الأشبه بتمثال متحطم لمقاتل قديم مبعثرة على الأرض، وذراعه متشبثة بسيف مكسور، فيما تنبت إلى جواره زهرة هشّة.

الفكرة التي أودّ لفت الأنظار إليها هي أن بيكاسو غالباً ما كان يستخدم أسلوب التقطير. في «غيرنيكا» جرى تكثيف القاتل والضحية وصبّهما في جسم واحد. يجري التشديد على ذلك تشكيلياً في حالة اثنين من الشخصيات الثانوية في المشهد. إن جسم المرأة المتهاوية إلى يمين اللوحة مختلط بحطبة محترقة. وإن أردتَ ممارسة بعض التواطؤ، وأنت العارف بأن بلدة غيرنيكا تعرّضت لقصف الطيران الحربي، تستطع أن تتصوّر المرأة أيضاً على أنها طيّارة. أما العصفور، في مؤخرة اللوحة إلى يسار، فتشاهده مذبوحاً بسكّين شديدة الشبه بجناحه.



«غيرنيكا»: المرأة ـ الحطبة



«غيرنيكا»، الثور

إلا أن بطل المأساة هو الثور. عادةً ما يصوّر الثور، في التقليد الإسباني خصوصاً، بما هو رمز للعدو الذي تجب مصارعته وقتله في حفلات مصارعة الثيران. إلا أنه يحضر في اللوحة بما هو رمز لإسبانيا الأبدية التي يستنجد بها كل شخصيات المأساة الباحثة عن العون والقوة والتوّاقة إلى خلاص.

٥. ما نفع الشعور بالذنب في الحروب الأهلية؟

هل من آثار للشعور بالذنب في الحروب اللبنانية؟ الشهادات المباشرة لأفراد الميليشيات الذين قاتلوا وقَتَلوا في المعارك والحروب المختلفة، تعرّضت لسؤال مشترك: لو كان للبداية أن تعاد، فهل كنت تفعل ما فعلت؟ وقد أجاب معظمهم عن السؤال بالإيجاب.

من الاعترافات الميليشياوية الأكثر إثارة اعترافات أسعد شفتري، مسؤول الأمن في ميليشيا «القوات اللبنانية». غادر أسعد لبنان إلى سويسرا عام ١٩٨٩ قبيل نهاية الحرب. ومن هناك أرسل فعل ندامة إلى جميع مواطنيه الذين تأذّوا منه يستميحهم المغفرة. بعدها عاد الشفتري التائب (وهو مسيحي ينتمي إلى مذهب الروم الكاثوليك) إلى لبنان وأسس جمعية غير حكومية تعنى بالعدالة والمصالحة. معظم ما قاله الشفتري عن تجربته موثّق في مقابلة شهيرة له في جريدة «الحياة». ومن بين العديد من أعمال التعذيب والخطف والاغتيال والسيارات المفخخة، اعترف بأنه فكّر، مع بشير الجميّل، قائد «القوات اللبنانية»، في تسميم مجاري المياه الخارجة من المنطقة الشرقية المسيحية من بيروت والصابّة في المنطقة الغربية المسلمة.

المذهل في اعترافات شفتري أنها لم تُثِر أيّ ردّ فعل أو تعليق، أو بالكاد. وفي تقديري أن ثمة تفسيرين لا ثالث لهما لذلك. الأول هو حالة فقدان الذاكرة، بل إفقاد الذاكرة، المُطبِقة على لبنان منذ نهاية الحرب. والثانية هو الرعب الذي تنطوي عليه الاعترافات، وخصوصاً الاعتراف الأخير، الذي لا يمكن تفسيره إلا التفسير الطوائفي، في بلد نزف من حروب اقتتال طوائفي خلال ١٥ سنة.

لنفكّر في صبي مسلم في بيروت الغربية يقرأ اعتراف الشفتري الآن، فما من شك في أنه سيخلص إلى أن «المسيحيين» ــ وليس مجرد مسيحي فرد أو اثنين أو جماعة محدودة منهم ــ كانوا يخططون، أو هم يخططون الآن، لتسميم «المسلمين» بالجملة.

حقيقة الأمر أن الذنب جزء من مسألة أعمّ، هي مسألة ذاكرة الحرب وحالات التذكّر والذاكرة ما بعد الحرب. وبودي أن أميّز هنا بين ثلاث عمليات ذهنية مترابطة بالصدمات والصدوع التي تتركها الحرب:

١) فقدان الذاكرة، بما هي عجز في عملية التذكّر أو نوع من قمع للذاكرة يسير وفق منطق الاستبدال والنقل ذاته الذي تسير عليه النفس البشرية الفردية، حيث يُستبدَل الأحداث الأهم بأحداث ثانوية أو سرديات عنها؛
٢) الذاكرة؛
٣) النسيان.

العمليتان الأخيرتان تستدعيان بعض التوضيح.

ثمة مقابلة ساذجة تضع النسيان والذاكرة واحدهما في مواجهة الآخر. في بحث ثري بعنوان «النسيان» يذكّرنا مارك أوجيه بالعكس: النسيان إن هو إلا «مكوّن من مكونات الذاكرة ذاتها». إن المرء لا يتذكر كل شيء ولا ينسى كل شيء. هذا يعني أن عملية النسيان متواصلة مع عملية التذكّر. ولم يفت الصوفيين تأكيد تلك العلاقة الجدلية بين التذكّر والنسيان. يقول أبو علي الروذباري:

«الله يعلم أني لستُ أذكره/ وكيف أذكره إذ لستُ أنساه؟».

يستطرد أوجيه بأن قمع الذاكرة (الأمنيزيا) لا ينطبق على حدث أو ذاكرة، أو على أثر معزول مسجل في أذهاننا. الأحرى أن فقدان الذاكرة عملية قطع للوشائج والأواصر الواصلة بين تلك الذاكرات أو تلك الآثار[١٠].

لماذا علينا أن نتذكر حرباً أهلية؟ الجواب «البسيط» هو: لكي نتفادى حرباً قادمة. إلا أن الجواب، حتى لا يبقى تبسيطياً، يستدعي تعيين ماذا علينا أن نتذكر وماذا علينا أن ننسى من أحداث وأسباب، ونتف وآثار، أو وشائج وعلاقات.

للإجابة عن تلك الأسئلة، حريٌّ بنا أن نرمي نظرة على آليتين من آليات فترة ما بعد الحروب اللبنانية: الأمنيزيا المفروضة رسمياً والعفو العام.

تستغل الأمنيزيا الرسمية ميلاً عاماً لدى الناجين من الحروب لقمع الذاكرة، وتوظفها في خدمة مصالح مكرّسة في نصابي السلطة والمال. وقد كان التحالف بين رجال الأعمال وأمراء الحرب الذي تسلّم السلطةُ بعيد الحرب شديد الاهتمام بكبت أي نقاش في المسألة الآتية: هل كان يمكن

تفادي الحرب؟ وقد كان تقديم الحرب بما هي قدر محتّم، بكل ما يرافق ذلك من تلميحات إلى «مؤامرات»، أسهل وسيلة لقتل السؤال أصلاً.

وثمة سبب آخر لتلك الأمنيزيا الرسمية: الحاجة لإعادة إعمار نظام لبنان الاقتصادي والاجتماعي والسياسي على الأسس ذاتها التي كان يقوم عليها قبل الحرب: المحاصصة الطوائفية للسلطة ونظام الاقتصاد الحر القائم على المال والخدمات. وهي آليات تتشارك في واحد من أمرين: إما فرض التحريمات، وإما قطع الأواصر بين الأحداث والأوقات والأزمنة.

جرى تقديم لبنان الجديد اقتصادياً، الذي مثّلته عملية إعمار وسط مدينة بيروت، على أنه مجرد عودة إلى «عهد ذهبي» من التعايش الطوائفي والازدهار الاقتصادي سادا قبيل الحرب. إلا أن هذا التمثيل كان يقتضي قمع سؤال آخر هو: إذا كان وضع ما قبل الحرب رائعاً إلى حد تسميته «عهداً ذهبياً»، فلمَ اندلعت الحرب أصلاً؟

من أجل قطع الطريق على هذا السؤال، وبتر أية صلة بين فترة ما قبل الحرب وفترة ما بعد الحرب، وجب تقديم الحرب بما هي «حرب الآخرين» أو «حرب من أجل الآخرين» دارت رحاها على الأرض اللبنانية. تبرئ الصيغتان اللبنانيين عموماً من أي ذنب أو مسؤولية، وتعفيهم من أية مساءلة عن الحرب. «الآخرون» هم من يقع عليهم اللوم، ولك أن تختار «الآخر» الذي يناسبك، حسب نوع «كبش المحرقة» الذي تريد إلقاء اللوم عليه وتحميله الذنب. هنا يتسلّل عنصر «العيب»: إن الحرب قد لطّخت سمعة لبنان واللبنانيين في العالم. وإذ تجري تبرئتهم من أي دور في تلك الحرب، يفترض أنه يمكن منحهم عذرية جديدة لسمعتهم التجارية خصوصاً.

تكفّل قانون العفو الصادر عام ١٩٨٩ بالمحاسبة والعقاب في ما يتعلق بأمراء الحرب، وقد باتوا حكام البلد الجدد، فأُصدر حكم البراءة على اللبنانيين جميعاً. تضمن القانون فضيحة إضافية للمزيد من إهانة المئة ألف ضحية وعشرات ألوف المعوَّقين والمخطوفين. فقد استثنى من أحكامه دزّينة من السياسيين أو رجال وعلماء دين قتلوا في تلك الفترة أو تعّرضوا لمحاولات اغتيال. تلك الجرائم، المسمّاة «جرائم في حق أمن الدولة» لا تزال عرضة للمحاكمة والعقاب. بعبارة أخرى، إذا كنتَ قد قتلتَ بضعة آلاف من المدنيين الأبرياء في مجزرة من مجازر الحرب، فإن قانون العفو يبرئك من الجريمة. أما إذا أنت قتلت، أو حاولت قتل، رجل سياسة أو شخصية دينية، فأنت لا تزال عرضة للملاحقة والمحاكمة والعقاب.

ما الذي يجب أن نتذكّره، وما الذي يجب أن ننساه في الحروب الأهلية؟ الجواب بإيجاز: ثمة **واجب** للذكرى، ولكن **ضرورة** للنسيان.

في هذه الآونة، ترتكز عملية التذكير على الحرب بما هي بالدرجة الأولى عمليات عنف، تتضمن ما يلزم من الشعور بالذنب. كان هذا الطابع الغالب على نشاط معظم الجمعيات غير الحكومية العاملة في مجال العنف والذاكرة. أقترح في المقابل بناء الذاكرة عن **أسباب** الحرب لا مجرد مظاهر العنف فيها.

التذكّر واجب. ولكن يقع على الذاكرة أن تستذكر أسباب الحروب وتعيد بناء الصلات والأواصر بين الأحداث والأسباب والنتائج والأوقات، تلك الصلات والأواصر التي قطّعتها الأمنيزيا. وما إن تؤخذ المسافة اللازمة تجاه الحرب، يمكن الشروع بروايتها بما هي ماضٍ بدلاً من الحالة السائدة

حالياً في لبنان، حيث الحرب يُعاد تمثيلها باستمرار، فردياً وجمعياً، بما هي حاضر.

وهنا يقع دور النسيان تحديداً. إننا مدينون لأرنست رينان بمعادلة مثيرة: إن الأمة تُبنى على ذكريات مشتركة ونسيانات مشتركة. في حال لبنان، لنقل إن فظائع الحرب، وجرائمها، ومنوعات العنف فيها، الجسدية منها والطقوسية والرمزية، «خيرٌ لها أن تُنسى»، حسب التعبير الذي استخدمه أرنست رينان بصدد مجزرة «سانت بارتيليمي»، وهي إحدى المجازر التي ارتكبت بحق بروتستانت في القرن السادس عشر[١١].

ولكن اسمحوا لي أن أكرر: إننا نستطيع أن ننسى فقط ما نتذكره. «ذاكرة للنسيان» هو عنوان يوميات محمود درويش عن الحصار الإسرائيلي لمدينة بيروت في صيف عام ١٩٨٢. يقول العنوان كل ما يعنينا هنا: إنك تستطيع أن تنسى إرادياً فقط ما أنت تتذكره، أي ما قد أنقذته من إعدام الذاكرة ومن الأمنيزيا. قد تختار أن تغفر أيضاً. هذا إذا كان المقصود أن يستمر مجتمع ما في التعايش بين أبنائه.

يقول مثل عربي إن الإنسان سُمِّيَ إنساناً لأنه ناسٍ. يمكن أن يكون النسيانَ بنّاءً وأن يكون إنسانياً أيضاً.

الهوامش

١ نسخة معدّلة عن نص صدر بالعنوان نفسه في مجلة الدراسات الفلسطينية، العدد، ٩٥، صيف ٢٠١٣، ص١٣٥-١٤٦.

٢ Terry Eagleton, The Meaning of Life. Oxford, 2007, pp. 18-17.

٣ Dominique Moissi, The Geopolitics of Emotion. New York, 2009.

٤ Ronald Sharp, "Guilt Vision and the Seduction of Knowledge", Guilt conference I, Kate Hamburger Kolleg, Bonn, November 2010; Sudhir Kakar, "The Many faces of Guilt", Guilt conference I, Kate Hamburger Kolleg, Bonn, November 2010.

٥ Ruth Leys, From Guilt to Shame-Auschwitz and After. Princeton and Oxford, 2007, pp. 173-171.

٦ Giorgio Agamben, Remnants of Auschwitz, The Witness and the Archive. New York, 1999.

٧ Elly Shalev, "David and Goliath – Israel and the Media", JWire. August 2010 ,20.

٨ راجع

John Berger, "Caravaggio: a contemporary view", Studio International. 1983, Volume 196, Number 998; Michel Field, The Moment of Caravaggio, 2010.

٩ فواز طرابلسي، غيرنيكا ـــ بيروت. جدارية لبيكاسو/ مدينة عربية في الحرب، مجلة الكرمل/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، نيقوسيا وبيروت، ١٩٨٧.

١٠ Marc Augé, Oblivion. Minneapolis, 2004, pp. 25-20.

١١ Ernest Renan, Qu'est ce qu'une natio? Paris 1992, pp. 42-41.

هاينر موللر
ومسرح العدوان على الواقع

«أول شكل للأمل هو الخوف. أول مظهر للجديد هو الرعب»
(هاينر موللر)

لم أفهم أول الأمر لماذا أهدتني الصديقة الكبيرة إتيل عدنان السيرة الذاتية للمسرحي الألماني هاينر موللر «حرب بلا معارك. الحياة في ظل دكتاتوريتين»[1]. ولم أكن قد سمعت بموللر من قبل. سأعرف لاحقاً أن إتيل تعرّفت إليه وقد شاركا معاً في مسرحية متعددة المؤلفين بعنوان «حرب أهلية». قبل أن أُنهي السيرة، كنتُ قد أدركت السبب. الكاتب والمسرحي الشيوعي الألماني الذي عاش معظم حياته في ألمانيا الشرقية ثم انتقل إلى

ألمانيا الغربية قبل انهيار الجدار الشهير، لا يلوك كلامه. عاش حياته في ظل دكتاتوريتين: الشيوعية والرأسمالية. واتخذ المسافة النقدية منهما معاً.

لكنه لم يتّخذ مسافة متساوية بينهما. هاينر موللر إنسان ممزَّق بين إيمانه بالاشتراكية وما يشهد من ارتكابات باسمها في بلده، ألمانيا الشرقية. شبّه نفسه بالفنان الإسباني الكبير فريدريكو غويا في موقفه الفاجع من الثورة الفرنسية. كان غويا موزَّعاً بين إيمانه بمُثُل الحرية والمساواة والأخوّة التي حملتها الثورة الفرنسية، وحاول نابليون فرضها على أوروبا بحدّ السيف من جهة، وبين إرهاب الاحتلال النابليوني لبلاده من جهة ثانية. فكانت تتأرجح عواطفه بين الحماسة للحرب الوطنية الشعبية التي يخوضها الفلاحون ضد الاحتلال وبين معارضته الحرب التي تخاض دفاعاً عن مضطهِدي الفلاحين، الإقطاع والكنيسة والنظام الملكي (٣١١). ففي تلك الحرب، كان الفلاحون الإسبان يقاتلون «التقدم» الذي يأتي إليهم على شاكلة الإرهاب النابليوني (٢٣١).

كان الصمم هو السلاح الذي لجأ إليه غويا للدفاع عن نفسه إزاء زحف الفاجعة، ما دامت عين الفنان ـ وأي عين! ـ تحرمه «نعمة» العمى (٣١١). لكنه عندما أصيب بالصمم أخذ يخشى العمى، فصار فنه كناية عن «عدوان على الواقع»، وأحسب أن هذا العدوان الذي يمارسه الفن والفنان على الواقع هو أكثر ما استهوى موللر عند المعلّم الإسباني. بل يمكن القول إن هاينر موللر نفسه فنان يعتدي على الواقع من خلال المسرح.

كان برتولد بريشت مثاله الأعلى، وهو يُعتبر خليفة بريشت على المسرح الألماني. ولا عجب، فإن موللر يرى إلى بريشت على أنه المثال الحيّ على

امرئ يستطيع أن يكون شيوعياً وفناناً في آن واحد: شيوعي دون النظام أو معه، أو شيوعي ضد النظام أو رغماً عنه[٢].

المشهد الأول

ولد هاينر موللر في ٩ كانون الثاني ١٩٢٩ في بلدة صغيرة من مقاطعة ساكسوني الألمانية لدى أسرة من أصل عمالي، إذ كان والده موظفاً ثم صار مناضلاً سياسياً متفرغاً في الحزب الاشتراكي الديمقراطي عشية الحرب العالمية الأولى. لم يكن هاينر قد تجاوز الرابعة عندما انتُخب هتلر مستشاراً للرايخ الألماني في ٣٠ كانون الثاني ١٩٣٣. في اليوم التالي، وقعت الحادثة التي ستشكل الصدمة الكبرى في حياة موللر. دهمت فرقة من الـ «إس. إس» البيت العائلي وانتزعت الوالد من سريره وبعثرت له كتب مكتبته ثم ساقته إلى المعتقل. من ثقب الباب، شاهد الطفل عنصراً أمنياً يصفع والده، إلا أنه تظاهر بالنوم عندما فتح النازيون باب غرفته وهمس والده باسمه. قال عن تلك الحادثة: «ذلك هو ذنبي. تظاهرت بالنوم. هذا هو حقاً المشهد الأول في مسرحي». وسوف تخترق فكرة الخيانة مسرحه من الأول للآخر.

جُنّد موللر في «القوة العاملة» التي كان بها يسوق النازيون الشباب إلى العمل بالسخرة، والحرب تشارف على نهايتها. وفي عام ١٩٤٥ أرسل إلى الجبهة. اعتقلته القوات الأميركية الزاحفة لتحرير ألمانيا، لكنه تمكن من الهرب والعودة سيراً على قدميه إلى قريته. في الطريق استسلم للقوات الروسية، فأطلقت سراحه.

في ألمانيا الديمقراطية، أكمل موللر دراسته وعمل لفترة موظفاً مكتبياً قبل أن ينتقل إلى الصحافة والنقد والنشر. وكان والده قد طُرد من الحزب الاشتراكي الديمقراطي بتهمة الانحراف التيتوي، فغادر إلى ألمانيا الغربية وبقي الابن شرقاً. يقول إنه بقي في ألمانيا الديمقراطية لأنه كان يؤمن بالشيوعية، ولم يكن لستالين علاقة بذلك.

في آب ١٩٥٦ توفي برتولد بريشت الذي كان معلمه وصاحب الأثر الكبير عليه. وفي ذلك العام ذاته التي انفجرت فيه الانتفاضة المجرية ضد الحكم السوفياتي،انتقل للعمل في «مسرح الشعب»في برلين، وباكورته مسرحية مستوحاة من كتاب جون ريد الشهير عن الثورة الروسية «عشرة أيام هزّت العالم» عُرضت في خريف ١٩٥٧.

تزايدت أعمال موللر المسرحية نقداً للنظام في ألمانيا الشرقية بناءً على تلك العلاقة المتقلبة التي نسجها معه بين تأييد ونبذ وتراجع وقطيعة. في عام ١٩٦١ طُرد موللر من اتحاد الكتاب الألمان، وفي ١٩٦٤ انتحرت زوجته بعد أن عانت سنوات طويلة من الاكتئاب. ومع ذلك، دُعي في عام ١٩٦٩ إلى الانضمام إلى فريق «برلينر انصابل »، المسرح الذي أسسه بريشت.

تميّز مسرح موللر في السبعينيات بالعودة إلى فترة الخمسينيات ومحور موضوعاته «الفصام الألماني»، يصوّر أسرة تضم أخاً شيوعياً وآخر نازياً، ولكن المسرحي يسخر من النازيين فيصوّر غوبلز في الطَّلْق يلد ذئباً كاسراً. في عام ١٩٧١ أفاد موللر من الانفراج النسبي الذي أعلنه الزعيم الجديد للحزب هونيكر، فزار أميركا وتسلّم عند عودته وظيفة مدير «مسرح الشعب» في برلين. في كل الأحوال، ظل موللر مؤمناً بالشيوعية، لا في

صيغتها الاشتراكية الواقعية المطبقة في المعسكر السوفياتي، وخصوصاً ليس في ألمانيا الديمقراطية، آمن بها بما هي الأمل الوحيد الباقي للإنسانية.

نظام عاجز عن منع تمثيل مسرحية

في نهاية عام ١٩٨٧ اكتشف موللر أن النظام في ألمانيا الديمقراطية آيل إلى انهيار، عندما عجزت قيادة الحزب والدولة عن اتخاذ قرار بمنع مسرحية له بعنوان «طريق الدبابات» [٣]. حينها أطلق نكتته اللاذعة الشهيرة: الفرصة الوحيدة لإنقاذ الشيوعية في ألمانيا الديمقراطية هي أن يتسلّم الشيوعيون السلطة فيها [٤]! رأى أن نهاية الحرب الباردة آذنت بنهاية ألمانيا الديمقراطية التي هي أحد منتجات تلك الحرب، بل كانت أغلى منتجاتها كلفة[٥] كتب يقول:

«كان بناء جدار برلين محاولة لتجميد الزمن، كان دفاعاً مشروعاً في وجه الهجوم الاقتصادي للغرب الرأسمالي، لكن الجدار هو الصورة الإسمنتية عن الواقع الراهن» [٦].

وعندما انهار جدار برلين، أيد موللر الوحدة الألمانية، لا من منطلق قومي، بل لأنه رأى في الوحدة محاولة لطيّ صفحة التجربة الألمانية الشرقية. على صعيد آخر، أيّد الوحدة لأنه راهن، كما فعل غُنتر غراس، على أنها ستُطلق المجال أمام الصراعات الطبقية الآيلة إلى التغيير، بسبب عجز الحكام في شطري ألمانيا عن الاستمرار في نسب كل شيء إلى الخصم، في الشطر الآخر من البلاد، وتحميله كل أوزاره [٧]. لم يرحّب موللر بانهيار الاتحاد السوفياتي، لكنه توقّع أن انهياره سيشرّع المزيد من الأبواب أمام رأس

المال، ما سيُضعف رأس المال العالمي في الآن ذاته. وهو من جهة أخرى، لم يتردد في إطلاق ملاحظاته اللاذعة ضد الذين أخذوا يفككون الشيوعية في روسيا. قال عن يلتسين إنه يطبق ما قاله كافكا ذات مرة: «افرحوا أيها المرضى، لقد وضعنا الأطباء في أسرّتكم!».

عصرنا والمسرح

وظيفة المسرح مزدوجة في عرف موللر: أن يمثّل المآسي التي تسير إليها البشرية، وأن ينمّي الرغبة في بناء عالم آخر. من هنا ضرورة التفكير بطريقة جذرية، والتحري عن التيارات الاجتماعية والتاريخية لعالمنا ومواكبتها إلى حين نهايتها القاتلة. لذا، تجد موللر يدافع عن الفرد بما هو ضحية قمع قوى المجتمع الصناعي الحديث بعدوانية لا يضاهيها أي مسرحي آخر، حتى وهو يتوقع هزيمة الفرد واختفاءه.

من حيث الأسلوب، يقول موللر إن بنية الأحلام قد أثارته على الدوام، حيث «غياب الروابط، وحياد العلاقات السببية، يولّدان الدفق المتسارع. وتتلخص صعوبة الكتابة في صعوبة ارتقاء المرء ليبلغ مستوى أحلامه نوعياً» (٨). بهذا المعنى، يمكن القول إن مسرح موللر مسرح تفكيكي، وإن نصوصه انتقالية تظلّ في طور الصياغة على الدوام. بل يمكن تشبيه عمله بالفوتومونتاج أيضاً. والفوتومونتاج هو التوليف الصوري الذي ساد في تلك الفترة، وممثله الأبرز في ألمانيا هو جون هارتفيلد في صوره المركبة القاسية ضد الرأسمالية وضد النازية والحرب. ولا بد من القول إن مفردة التوليف لا تعبّر عن معنى هذا اللون الفني. ففي أعمال هارتفيلد،

كما في مسرحيات موللر، ثمة مسرحة للصراعات تتقابل فيها الصور وتتصادم.

ولموللر علاقته الغريبة بالأمل. يقول عن نفسه: لستُ أبلهَ، ولا أنا بمروّج آمال. كما قد يقال عن المرء إنه «مروّج مخدرات». فهو يؤمن بالصراع، وليس يؤمن بأي شيء آخر، ويسعى في كتاباته إلى إرهاف الإحساس بالنزاع وإلى تصعيد المجابهات والتناقضات. مثله مثل بريشت، ليس موللر مهتماً بالأجوبة والحلول. يقول إنه ليس لديه ما يقدّمه في هذا المجال أو ذلك. همه المشكلات والنزاعات.

وهو معجب ببيكاسو. يقول عنه: إنه آخر الفنانين الكونيين. فقد كان بيكاسو عالمَاً بذاته. بعده، لم يعد لأي فنان إلا قطعته الخاصة من هذا العالم. وبيكاسو يذكّر موللر بغويا. وحريّ به أن يفعل. فمَن أكثر من بيكاسو ينطبق عليه القول بأنّ الفنان هو الكائن الذي يعتدي على الواقع؟

ومثل تقنية التصوير لدى بيكاسو، خصوصاً في مرحلته الأخيرة، يعبّر كل شغل موللر المسرحي عن رغبة عميقة في الضغط، والاختزال، والصهر. الإبداع عنده فعل حشر، وقسر وعنف. العنف هو الخلط بين السياسة والمسرح.

لنقرأ معاً ملاحظته اللامعة عن شكسبير: لا يمكن تصوّر شكسبير دون الدولة. لا يمكن تصوّر شكسبير في نظام ديمقراطي. حضور الدولة مأسوي. يقول: كلما ازداد حضور الدولة، ازداد ظهور أمثال شكسبير «قليل من الدولة ينتج الملهاة، كثير منها ينتج المأساة» [٩] وكلما ازدادت وطأة الدولة ازدادت الحاجة إلى شكسبير.

يكثر موللر في استخدام العري في مسرحه. يفسّر قائلاً: «عندما ينهار كل شيء يحق لنا أن نتعرّى».

موللر مخرجاً لبريشت

تسنّى لي في خريف عام ٢٠٠٨ أن أشاهد مسرحية «الصعود المتنازع عليه لآرتورو أوي»، لبريشت في إخراج لهاينر موللر. أول ما يجب قوله، إن موللر طاغٍ في المسرحية على بريشت. وقد حوّرها أيّما تحوير. لعله أراد أن يكسر القاعدة في المسرح الألماني التي تقول إنه لا أحد يستطيع اللعب بمسرحية لبريشت. لعب بها حدّ العبث. لكنه حافظ على الفكرة الرئيسية: الكارتل الرأسمالي في ألمانيا المهزومة، المضروبة بالأزمة الاقتصادية، يلجأ إلى رئيس عصابة ويستخدمه لضرب الحركة الشيوعية وضبط النقابات، فإذا رئيس العصابة والعصابة يتحولان إلى سلطة بذاتها تتحكم بالكارتل بدل أن يتحكم هذا بها.

إلا أن موللر اللاذع يبالغ في التهكم على الأصل الاجتماعي والأخلاقي الوضيع لهتلر. يصوره في صورة كلب مجارير يلتقطه الكارتل الرأسمالي ويسلطه على الجمهورية والشيوعيين والنقابات، فإذا هو الذي ينتهي إلى الاستيلاء على السلطة ويتسلط على الكارتل ذاته. فصعود هتلر إلى السلطة مزدوج، يتم على أشلاء منافسيه في الحزب النازي ذاته بقدر ما يتم على أشلاء الشيوعيين، الذين يتهمهم بإحراق البرلمان الألماني ـ «الرايخستاغ» ـ الذي أحرِق بتدبير منه. وصعوده الآخر هو ارتقاؤه الاجتماعي الذي يتوّج بانضمامه إلى البيئة البرجوازية، مرتدياً بذلة «السموكنغ» ومضاجعاً

زوجة رئيس الكارتيل الرأسمالي. المشهد الأبدع في المسرحية هو تحضير «أوي» لذلك الارتقاء الاجتماعي من خلال تدريبه النطق والخطابة على يد أستاذ متخصص. هنا تتجلى طاقة التمثيل العبقرية عند «فوبكه»، الممثل القدير الذي جسّد دور أوي على مسرح «البرلينر آنصابل» خلال فترة لا تقل عن عقدين من الزمن. يلوك الممثل مروحة واسعة من الأصوات ترتقي من التأتأة والنأنأة، وصولاً إلى ما يشبه النباح ويتقلّب نطقه بين الصوت الأنثوي المستضعف والجَهْورية المسترجلة المضخمة. وإلى تمارين الأصوات تنضاف تربية حركات فرخ الدكتاتور المترددة المتخشبة، الآلية، العصبية، إلى أن يكتسب وضعيات اليدين المعهودة لدى هتلر: عقد الذراعين على مستوى الذقن من جهة أو ضمهما أسفل البطن كأنما لستر عورته من جهة ثانية.

هذه هي سخرية موللر تضاعف وتضخّم من سخرية بريشت وتلدغ مثل أفعى. في مشهد اغتصاب زوجة الرأسمالي، لستَ تدري من هو المغتصِب ومن هي ضحية الاغتصاب، مع أن «أوي» يعتلي المرأة اعتلاءً، إلا أنه إذ يخرج منها، ينتصب وقوفاً وقد اختفى عضوه! تلك ذروة البُعاد البريشتي تقلب المعادلات رأساً على عقب: المغتصِب مسلوب الرجولة. أو هو قد خسر عضو الرجولة عندما دخل فرج المرأة البرجوازية.

لا حدود للابتكار والعبقرية لدى الممثل الأول. لكن فردية أدائه ومبالغات لغته الجسدية المضخمة تحوّل صعود هتلر الدموي الفاجع وسيطرة الحركة النازية الذي أراده بريشت أداة لرأس المال (مع إغفال نسبي لجاذبية النازية لدى جماهير ألمانية واسعة) إلى ما يشبه السخرية من فرد وهجائه. الأكيد

أن موللر ــ المخرج حوّر تحويراً وقلب قلباً في نص بريشت، ومن ذلك أنه نقل المشهد الأول الذي يقدم فيه بريشت الشخصيات، إلى المشهد الختامي في المسرحية.

«ماوزر» و «القرار»

انه عام ٢٠٠٨. موسم موللر المسرحي مستمر. في «بيت الشعب» المسرح التقدمي في برلين الشرقية سابقاً، تعرض مسرحية «القرار» لبريشت من إخراج موللر، وقد دمجها بمسرحية قصيرة من تأليفه بعنوان «ماوزر»، على اسم الأسلحة الألمانية الشهيرة. تروي مسرحية بريشت قصةَ خليّة من الشيوعيين الصينيين اضطر أفرادها إلى قتل رفيق لهم فداءً للثورة. موضوع مسرحية موللر لا يختلف كثيراً، يروي أيضاً قصة القتل فداء الثورة، ولكن في الإطار السوفياتي.

الإخراج متطاول زمناً (أكثر من ثلاث ساعات)، ومرهِقٌ ينطوي على مشاهد ممطوطة لا مبرّر لها غير قرار المخرج إنهاك الأعصاب واختبار تقنيات مسرحية جديدة، كما في مشاهد «اللغة الجسدية».

أمثولة المسرحية البريشتية: «لستَ أنت من لا يرتكب الأخطاء. لكنك أنت من يستطيع تحسين الأحوال». لكن موللر، الذي يشارك بريشت في أن مهمة المسرح هي التأثير في الجمهور، لا يجاريه في نزعته التعليمية. فالأمثولة عنده مبنيّة على حوار بين الفرد والجوقة. الفرد لا اسم له، يشار إليه بحرف الألف. يستدعي موللر العنف العبثي في المسرحية من أجل استحضار المأساة الإغريقية: الضحية هو الجلاد:

«الجوقة: لقد قاتلتَ على الجبهة في الحرب الأهلية
لم يعثر العدو على أي نقطة ضعف فيك
لم نعثر نحن على أي نقطة ضعف فيك
والآن أنت نفسك الضعف
الذي لا يجب أن يكتشفه العدو فينا».

البطل الذي قَتَل من دون أمر ولم يقتل عدواً، عليه أن يُقتل، لأنه صار هو العدو، لأن الخبز اليومي للثورة هو موت أعدائها، ولأنه يجب اقتلاع العشب ليبقى العشب أخضر...

ليس من جديد في كل هذا. الثورة التي تأكل أبناءها موضوع قديم ومستهلك. الجديد عند موللر ــ بريشت أن الثورة تريد من المذنِب أن يوافق على موته.

«ألِف: لكني قمتُ بواجبي
الجوقة: قم بواجبك الأخير
ألِف: لقد قتلتُ من أجل الثورة
الجوقة: فلتمُتْ من أجلها
ألِف: لقد أخطأتُ
الجوقة: أنت الخطأ
ألِف: أنا بشر
الجوقة: ماذا يعني «بشر»؟
ألِف: لا أريد أن أموت!».

ليس المذنب مطالباً بأن يوقّع قرار إعدامه بيده فقط، عليه أن يتعلّم أيضاً كيف يموت. يموت وهو يتعلّم أو يهجر الثورة.

«أَلِف: إني أرفض. لن أوافق على موتي
إن حياتي ملكي.
الجوقة: أنت لا تملك شيئاً».

وتختتم المسرحية على لعبة موللرية بامتياز سبق له استخدامها في مسرحية «آلة هاملت» هي اللعبة التي تندمج فيها الشخصيتان، ألف والجوقة. ها هما يجيبان معاً عن سؤال ألف: «ماذا بعد الموت؟»

«أنت تعلم ما نعلمه. ونحن نعلم ما أنت عالمه
وسؤالك لا يفيد الثورة.
عندما تصير الحياة هي الجواب،
حينها يصير سؤالك مشروعاً. غير أن الثورة
بحاجة الآن لأن تقول «نعم» لموتك. والثورة بحاجة الآن لأن تحْجِم
عن السؤال».
مشى نحو الجدار وأصدر الأمر [أمر إعدامه]
وهو يدرك أن الخبز اليومي للثورة
هو موت أعدائها، وهو يدرك أنه
لا بد من أن نقتلع العشب ليبقى العشب أخضر
ألف: «الموت لأعداء الثورة!».

في حديثه عن مسرحيته «آلة هاملت»، يعترف موللر باستلهامه شخصية أورليكه ماينهوف من عصبة بادر ماينهوف اليسارية الجذرية الألمانية التي لجأت إلى العنف المسلّح لإسقاط الأنظمة الرأسمالية في أوروبا. أورليكه ــ التي انتهى بها الأمر إلى الانتحار في السجن ــ يرى موللر فيها الخروج التام عن الحياة البرجوازية والدخول في اللاشرعية.

«إذا كان لا شيء يتقدم من جهة الرجال، يجب أن يصدر الإبداع من لدن النساء... كان لينين يقول دوماً إن الحركة تأتي من الأرياف والمرأة هي ريف الرجل»(١٠).

عودة إلى هاملت. مأساة الأمير الدانماركي أنه يتمنى لو أن أمه كانت بلا رَحِم، وهو يريد أن يصير امرأة في الآن ذاته. بل هو يصير امرأة حقاً عندما يرتدي ملابس أوفيليا. هنا يكرر موللر تقنيته اياها: الدمج/ الإدغام بين الشخصيات.

«ثمة شيء عفن في مملكة الأمل».

هذه هي الرسالة الأولى لعملية تحوير موللر لمسرحية شيكسبير الأشهر. نقيض الأمل هو الغثيان، الغثيان الذي تسببه أجهزة الإعلام الرأسمالي. وكم أن موللر استباقي في غثيانه هذا من الإعلام المعاصر.

«التلفزيون. الغثيان اليومي. الغثيان.
يا أيها اللغو المصنَّع سلفاً،
أيها الحبور الذي يتحقق بالأوامر
أعطنا اليوم جريمتنا اليومية

طالما أن جريمتك أنت هي الفراغ
يا غثيان
يا فراغ أكاذيب يصدذقها
الكذّابون ولا أحد سواهم
يا غثيان
اِمشِ في الشوارع
وافتُك بمستهلكين يكافحون وجوه الفقر
دون كرامة، الفقر دون كرامة
السكين والقبضة الفولاذية
والقبضة المضمومة
وأجساد النساء المهانات
أمل الأجيال
يغرقها دمُ الجُبن والبلاهة
والضحكُ الصادر عن بطون ميّتة
تمجِّد الكوكا كولا
مملكةً
لمجرم

تختتم المسرحية على هذا المشهد: المؤلف يمزق صورته بنفسه. تنطفئ شاشات التلفزيون. ينزّ الدم من البرّادات. تظهر ثلاث نساء هنّ ماركس ولينين، وماو يعلنّ، كل واحدة بلُغتها القومية، وفي آن واحد:

«النقطة الأساسية هي إطاحة كل الأوضاع القائمة».

ويمكن الاستمرار في قراءة كارل ماركس في «مقدمة لنقد فلسفة القانون عند هيغل».

الممثل الذي يمثّل هاملت ــ لأننا لن نقع فريسة الوهم فنحسب أنه هو هاملت ــ يتبرّج مرتدياً زيّه النسائي. يرفع فأساً يهوي بها على رؤوس ماركس ولينين وماو:

«تسقط سعادة الخنوع.
يعيش الحقد والاحتقار والتمرّد والموت.
عندما تجتاز غرف نومكم حاملةً سكاكين الجزّارين،
سوف تعرفون الحقيقة».

كتبَ موللر عن پينا باوش، صاحبة مدرسة أميركية مميّزة في الرقص المسرح، «الصورة في مسرحها شوكة في عَين». وكتب كارل ڤيبر، عن موللر نفسه، وهو مترجم مسرحياته، أنه «يثقب لنا عيوننا لنرى بوضوح أكبر».

أراد موللر أن يقدّم حلاً لإشكالية غويا حيث التقدم محمول على أسنّة الرماح يقاومه ضحاياه باسم الاستقلال والحرية. ففقأ العيون لتُصاب بعَمى الوضوح.

الهوامش

١ Heiner Muller, Guerre sans bataille. Vie sous deux dictatures, L’Arche, Paris,1992.

صدر بالعنوان ذاته في مجلة الطريق، العدد ٣، ٢٠١٣. كل الاستشهادات في النص من هذا الكتاب.

٢ المصدر نفسه، ص ٩٢

٣ المصدر نفسه، ص ٢٩٧

٤ المصدر نفسه، ص ٣٠٢

٥ المصدر نفسه، ص ٩-٣٠٨

٦ المصدر نفسه، ص ٣١٠

٧ المصدر نفسه، ص ٢٥٣

٨ المصدر نفسه، ص ٩٢

١٠ المصدر نفسه، ص ٢٥٠

«الدائرة الكاملة»:
طفل قتيل وطفل قاتل

تجري أحداث فيلم «**الدائرة الكاملة**»[1] للمخرج البوسني أديمير كينوفتش خلال حصار مدينة سارايوفو، خلال حرب البوسنة. حمزة رب أسرة يعيش منفرداً، غادرت عائلته إلى مكان آمن، وهو بقي لحراسة بيته. يكتشف أن طفلين هاربين من مجزرة قضى فيها كل أهلهما لجآ إلى شقته وهو غائب عنها. يضطر إلى إيوائهما على مضض. هكذا تبدأ مسيرة البحث عن أقارب أحياء للطفلين. يكتشف حمزة أن لهما عمة جريحة، ولكن سرعان ما يتبيّن أنها صارت خارج البلاد. كيف يوصَل الولدان إلى عمتهما؟ ذلك هو السؤال.

يوميات الحرب الأهلية والحصار. البحث عن الماء. والتمييز في توزيع الماء. الميليشياوي يستغل سلطته لتمييز عشيقته عن سائر سكان الحيّ:

يدير خرطوم الماء إلى بيتها. تشغيل الكهرباء في الملجأ بواسطة عجلات الدراجات. فنون التحايل على القنّاص. التلطي خلف السيارات ومحاولات عبور الشارع الذي يسيطر عليه القناص. الحكمة العملية: مع القنّاص، لا تكن ثالث العابرين. إنه يشاهد الأول. ويصوّب على الثاني. ويصيب الثالث. ولكن الحكمة لا تبلغك كيف يمكن أن لا تكون العابر الثالث إذا لم يسبقك أول وثانٍ.

برد ساراييفو القارس. لا حطب للتدفئة. يتساءل الصبي حمزة: لماذا لا تحرق الكتب ما دام لا حطب، يرفض حمزة وقْد كتبه، يرفض وَقْد الكتب من حيث المبدأ. يوقدون الأحذية بدلاً منها. المدينة المحاصرة في الليل: مشهد صليات الرصاص الخطاط مثل ألعاب نارية. الصغير يبول في ثيابه خلال النوم خوفاً من القنابل. وأخوه الأصم يسمع فقط في الحلم. وحمزة يعيش أحلام يقظة. يراوده حلم يتكرر. إنه متدلٍّ من حبل مشنقة، لكنه حيّ يعاين ما حوله، تدور ابنته حوله تحادثه وزوجته تؤنبه لإهماله مهمات منزلية، أو هو يسألها أين خبأت المؤونة في البيت. يحلم حمزة حلماً هانئاً ذات مرة: إنه على شاطئ البحر يتمتع بحرِّ الشمس برفقة زوجته وابنته والولدين والكلب. يصحو من النوم على دويّ القصف يتساقط على ساراييفو. يدمّر القصف شقته.

والولدان يعتنيان معاً بكلب أصابه القناص في قائمته.

– الطفل: لماذا يطلقون النار على الكلب؟
– حمزة: ...
– الطفل: هل هو سعيد الآن؟

- حمزة: من؟
- الطفل: الرجل الذي أطلق النار.
- حمزة: ربما. لست ادري.

صبيّان يتصرّفان مثل الصبيان. في الملجأ، يسأل الصبي الأصم عن شكل النساء «تحت». تسقط قذيفة قريبة قبل أن يجيبه أحد. وأخوه الأصغر، أديس، يتلقى درساً في التقبيل من فتاة بعمره تعلّمه أن يحاول بلسانه التقاط كرة طاولة داخل كوب ماء. لحظة حنان في هذه الحرب تساوي ساعات في السلم: أنتم أسرتي الجديدة، يقول لهما حمزة.

ومع ذلك، لا بد من الفراق. يجب أن يذهب الولدان إلى عمتهما. والولدان حزينان لا يريدان مغادرة المدينة. ينظّم لهما أهل الحيّ حفلة رقص وغناء لتسليتهما. لن يستطيعا أخذ الكلب، لأن عليهما الهرب عبر بيوت الصرب نحو مدرّج المطار ومنه إلى الجهة الآمنة خارج منطقة الحصار. يتبعهما الكلب. لا محالة.

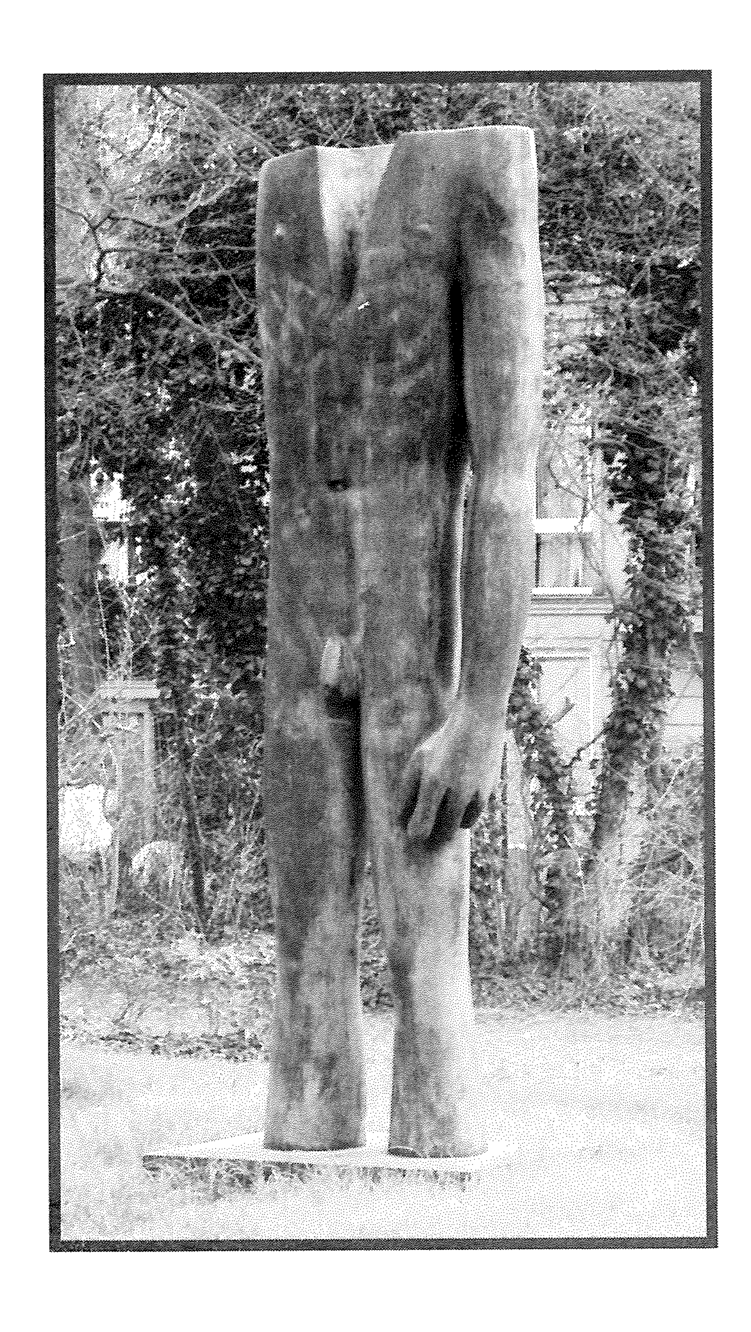
يستقدم حمزة صديقَه الصربي ليساعده على إيصالهما إلى بيت الصديق في الحيّ الصربي من المدينة. يتبيّن أن الميليشياويين الصرب موجودون في تلك البناية. يصل الكلب إلى الصبيين. الميليشياوي يقتل الكلب. ينتهي الفيلم على مشهد مقتل «أديس» الولد الصغير، واضطرار أخيه الأكبر الأبكم إلى قتل الميليشياوي الصربي الذي اكتشف مخبأهما.

«الموت يأخذ كل شيء
وبعد ذلك الظلام، الظلام، الظلام»

تقول قصيدة النهاية في الفيلم المُهدى إلى سكان سارايفو، وقد شارك فيه ممثلون ينتمون إلى كافة مكونات البوسنة المذهبية: صربيون مسيحيون أرثوذكسيون، وبوسنيون مسلمون وكروات مسيحيون كاثوليكيون.

الأطفال يتصرّفون مثل أطفال. ومثل الأطفال يتحدثون عن الآخر. يتصوّر أديس المسلم الصربي على أنه رجل بلا رأس. في حديقة أحد القصور في حيّ غرونفالد الفخم ببرلين تمثال لرجل بلا رأس. ومبتور الذراع. وفي مكان آخر من الحديقة يدٌ تمسك برأس ملقىً على الأرض. هل الرأس تابع للتمثال أم لتمثال آخر أو تراها منحوتة بذاتها؟ لم أعد اذكر.

كل ما أذكره أن الرجل دون رأس كأنه الصربي كما يتخيله الصبي المسلِم في «الدائرة الكاملة»، الفيلم الذي دارت فيه الحرب دورتها لتقتل طفلاً وتحوِّل أخاه إلى قاتل.



الهوامش

١ نص غير منشور، برلين ٢٠٠٨.

عصفورك أحدب، يا محمّد!

كتبت عنوان هذه المقالة وفي ذهني نداء بائع «دواليب الهوا» الموجّه إلى الأطفال: «عصفورك طيّر، يا زغيّر!». جاء على الوزن. أعدتُ قراءة مسرحية محمد الماغوط الشعرية «العصفور الأحدب» بطريق الصدفة. لفتتني ابنتي جنى إلى قصيدة «الظل والهجير» للشاعر. أعادت القصيدة إلى ذهني خاطرة أردت دوماً وضْعها على الورق عن علاقة شعر محمد الماغوط بالفقر. لم يعانِ محمد الفقر والحرمان في أول حياته فقط. احتل الفقر والحرمان، والصراع بين أغنياء وفقراء، وبين حكام ومحكومين، وبين مدينة وريف، حيزاً من شعره أكبر مما يُتصوَّر، وكانت مورداً أساسياً من موارد شعريته ومسرحه أهم مما يروق النقادَ الاعتراف به.

طالما تعجبت كيف أن محمد الماغوط يحمل هذا القدر من الوعي للمفارقات بين الطبقات وبين مدينة وريف، ما يدفعه إلى حقد وعنف وثورة، خصوصاً أن الشاعر ليس يتحدّر من تراث يساري أو ثوري، بل إنه انتسب، أول حياته، إلى الفكر القومي من خلال الحزب السوري القومي الاجتماعي الذي يرفض الانقسام الطبقي والصراع الطبقي على اعتبارهما يوهنان وحدة الأمة وعزيمتها. مع ذلك، يمارس محمد الماغوط الصراع الطبقي في شعره، رغم أنه القائل عن نفسه: «أكره الضَّجَر والشيوعيين».

الصراع الطبقي على الطريقة الماغوطية

«حبيبتي هم يسافرون
ونحن ننتظر
هم يملكون المشانق
ونحن نملك الأعناق
هم يملكون اللآلئ
ونحن نملك النَّمَش والتواليل
هم يملكون الليل والفجر والعصر والنهار
ونحن نملك الجِلد والعِظام»

(«الظل والهجير»، **الفرح ليس مهنتي**)[1].

و«نحن» هنا ليست العشاق فقط، وإن تكن الحبيبة هي المخاطَب، و«النحن» ليست مجرد الفقراء والمحكومين. «نحن» هم أيضاً الذين يعملون وهم مع ذلك فقراء: «نزرع في الهجير/ ويأكلون في الظل».

وليس هذا الفارق دون نتائج ومترتبات:

«أسنانهم بيضاء كالأرزّ
وأسناننا موحِشة كالغابات
صدورُهم ناعمة كالحرير
وصدرونا غَبراء كساحات الإعدام»

(«الظل والهجير»، **الفرح ليس مهنتي**)

إلا أن أبرز سمة لطبقية الماغوط، إذا جاز التعبير، أنها تتسلّح بالطبيعة والبيئة في وجه الثراء والطغيان.

«بيوتهم مغمورة بأوراق المصنّفات
وبيوتنا مغمورة بأوراق الخريف
في جيوبهم عناوين الخَوَنة واللصوص
وفي جيوبنا عناوين الرعد والانهار
هم يملكون النوافذ
ونحن نملك الرياح
هم يملكون السَّكَن
ونحن نملك الأمواج
هم يملكون الأوسمة
ونحن نملك الوَحل»

(«الظل والهجير»، **الفرح ليس مهنتي**).

هو الفقر يعلن هذه المشاعية البيئوية الريفية التي مبتدأها غضب الطبيعة ــ الفصول، الرياح، الأمواج، الرعود، الأمطار، الوحول ــ وخَبَرُها عنف البشر:

«هم يملكون الأسوار والشُّرفات
ونحن نملك الحِبال والخناجر»
(«الظل والهجير»، **الفرح ليس مهنتي**).

ومع ذلك يختتم الشاعر قصيدته بما يشبه الصحوة بعد حلم:

«والآن
هيا لننام على الأرصفة، يا حبيبتي»
(«الظل والهجير»، **الفرح ليس مهنتي**).

بدويّ عارٍ ضد تصحّر المدينة

التعرّي نادر جداً بين أشكال التعبير عن الغضب والتمرّد والثورة في الثقافة العربية، أكان التعبير أدبياً أم افتراضياً أم حقيقياً، خصوصاً عندما يتعلّق الأمر بالتعري الذكوري.

يتعرّى محمد الماغوط في شعره!

«أخلوا الشوارع من العذارى
والنساء المحجّبات
سأخرج من بيتي عارياً
وأعود إلى غابتي»
(«خريف الأقنعة»، **الفرح ليس مهنتي**).

ليس في الأمر نزعة فضائحية، ولا هوس استعراضي جنسي. هي الرغبة ذاتها في العودة إلى الطبيعة، إلى طبيعة الإنسان، أي إلى البراءة الأولى. لكنها رغبة تعزف على مقامين متناقضين: مقام رعوي هروبي للشاعر الذي يقول عن حاله هذا القول الرائع:

«أنا طائر من الريف
الكلمة عندي أوزّة بيضاء
والأغنية بستانٌ من الفستق الأخضر».

والمقام الثاني مقام غضب وحقد. فعودة الشاعر عارياً إلى الطبيعة هنا هربٌ من «شريعة الغاب» المتحكمة بالمدن، بلا أدنى مفارقة. وبلا أدنى مفارقة أيضاً، الشاعر بدويّ يعود إلى الصحراء هرباً من تصحّر المدينة (انظر «**بدوي يبحث عن بلاد بدوية**»). هذا هو مبلغ ظلم المدينة:

«قلت لها: عطشان يا دمشق
قالت: اِشرب دموعك
قلت لها: جوعان يا دمشق
قالت: كُل حذائي»

(«أمير من مطر وحاشية من غبار»، **الفرح ليس مهنتي**).

بل أكثر: يهرب الريفي المتمرّد من المدينة ليمحو المدن. قد يستثني بيروت ــ وقد كانت له الملجأ ولقمة العيش ومصدر الإلهام ــ وقد لا يستثنيها وهو يذرع شوارعها «من بْلِس إلى جاندارك ومن جاندارك إلى بلس» ليعلن أن

«لا شيء يربطني بهذه الأرض سوى الحذاء». («مقهى في بيروت»، **غرفة بملايين الجدران**). وعند تقاطع الشارعين يقع مقهى «الأنكل سام» الذي استوطنه الشاعر خلال إقامته الأولى في بيروت. ولكنه إذ تتجمع سحب الحرب الأهلية فوق لبنان يستدرك:

«إذا صرعوكَ يا لبنان
وانتهت ليالي الشِّعر والتسكّع
سأطلق الرصاص على حنجرتي»
(«حريق الكلمات»، **الفرح ليس مهنتي**).

لن ينتحر الشاعر. سوف تحترق بيروته ويغادر.

في انتظار الثورة

لنعد إلى التعرّي.

يقول المسرحي الألماني الكبير هاينر موللر: «عندما ينهار كل شيء يحق لنا أن نتعرّى».

وعندما ينهار كل شيء لن يبقى إلا الثورة.

لن نجد صلة قربى بين عُري الشاعر وعري فوضويي إسبانيا، خلال الحرب الأهلية (١٩٣٦-٣٩) الذين حوّلوا العري إلى طقس فضائحي جَمعي. لم يغلب عندهم العري بما هو عودة إلى براءة الغابة أو عدمية صحراء قدر ما كان طقس التحدي للمجتمع المتراتب وإشهاراً للعداء ضد قهر الكنيسة

الكاثوليكية التكفيرية وثورة على الكبت والتمييز الطبقي والمناطقي والنسوي. ومع ذلك، يلتقي الماغوط مع الفوضويين في أنه يرى إلى التعرّي بما هو إعلان فاضح عن رغبة في إعادة ترتيب الحياة، بل «تغيير الحياة» على قولة رامبو.

«مذ كانت رائحة الخبز
شهية كالورد
كرائحة الأوطان في ثياب المُسافر
وانا أسرّح شعري كل صباح
وأرتدي أجمل ثيابي
وأهرع كالعاشق في موعده الأول
لانتظارها
لانتظار الثورة التي يبستْ
قدماي بانتظارها»

(«كل العيون نحو الأفق»، **الفرح ليس مهنتي**).

لا أمل في الجنّة. ومهما يكن فإنها ليست بديلاً للثورة. ولو أعطِيَتْ للشاعر الجنّة، فسوف يستعجل الوصول إليها ليضع السوط بَيد الله كي يحرّض الناس على... الثورة.

في الانتظار، يُعدّ الشاعر ملفاً ضخماً إلى الله عن العذاب البشري، لكنه يخشى أن يكون الله أميّاً

(«خوف ساعي البريد»، **الفرح ليس مهنتي**).

قادني تقليب أوراق ديوان الماغوط إلى مسرحية «**العصفور الأحدب**». مع أنها في نهاية الديوان، إلا أنها عادت بي عقوداً من الزمن إلى الوراء. كتبها الشاعر في بيروت عام ١٩٦٠ تحت تأثير فترة قضاها في السجن عام ١٩٥٥ بتهمة الانتماء إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي، على إثر اغتيال الضابط البعثي عدنان المالكي على أيدي أعضاء في الحزب.

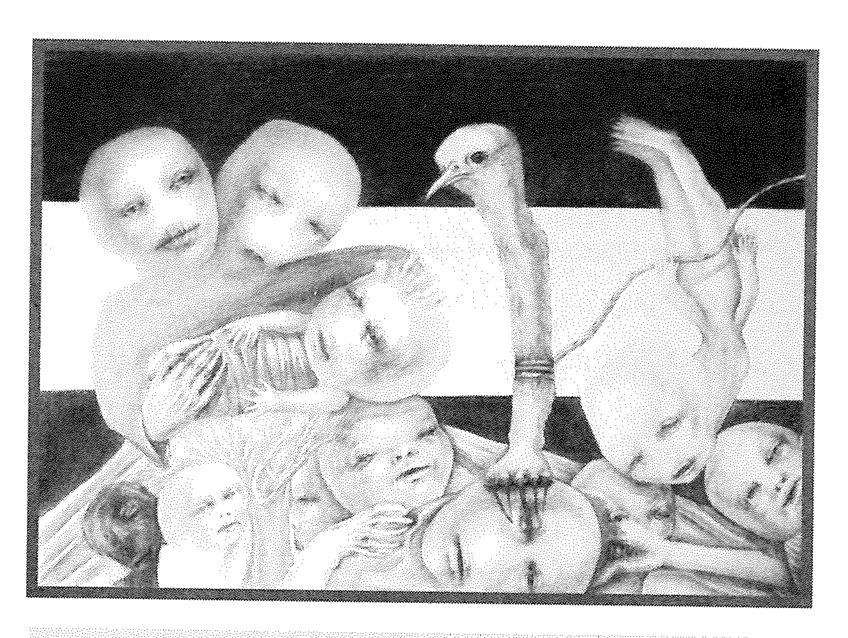
صحيح أن مسرحيات الماغوط اللاحقة حَوَتْ مقادير من النقد للنظام السوري وللحياة السورية بعامة، أمكنها، بإسهام أكيد من المسرحي والممثل القدير دريد لحّام، أن تكسب شعبية واسعة، وقد أسهمت في تنفيس الاحتقانات ضد النظام أكثر من التحريض عليه، في ظل تواطؤ بيّن من السلطات، في تلك اللعبة التي تسمّيها ليزا وَدِين «السيطرة الغامضة» بين حافظ الأسد وسلطة البعث من جهة، والجمهور السوري من جهة أخرى: نصطنع أننا نعارض وتصطنعون أنكم متسامحون.

تجرأتْ المسرحيات اللاحقة: «كاسك يا وطن»، «ع الحدود»، «ضيعة تشرين» إلخ، على نقد تسلط المخابرات، وشهّرت بالفساد، وسخرتْ من الرطانة القومية، وتناولت مواضيع ممنوعة مثل الاعتقالات والتعذيب، إلخ. وكان النقد باسم الحرية والمدنية والوطنية وقضية فلسطين، وخصوصاً باسم الكرامة، الكرامة التي لخّص بها دريد لحّام شكوى السوريين من «سورية الأسد»، في المشهد الأخير المؤثّر من مسرحيته المشتركة مع الماغوط «كاسك يا وطن» (١٩٧٩). وكم هو معبّر أن تصير الكرامة، أبرز شعارات الثورة السورية عام ٢٠١١.

هي الحياة مجدداً تتشبّه بالفن!

المذهل في مسرحية «العصفور الأحدب» هو تاريخ كتابتها: عام ١٩٦٠! ومع ذلك، فإن قراءتها الآن تصدم براهنيتها المرعبة وباستشرافها المقلق للنظام الذي سيحكم سورية بعد سنوات قليلة من كتابتها.

تصف المسرحية نظام حكم أقرب إلى صفات نظام حكم حزب البعث منه إلى نظام الجمهورية العربية المتحدة بين سورية ومصر الذي كان قائماً آنذاك (١٩٥٨-١٩٦١) برئاسة جمال عبد الناصر، وإن تكن نقاط الشبه بين النظامين ليست بالقليلة. علماً أن المسرحية ليست إلا مسرحة شعرية لكتابات الماغوط الصحافية خلال إقامته البيروتية في الصحافة التي عرفت بعدائها الشديد للناصرية والشيوعية وللوحدة المصرية السورية. لكن اللافت أن الشاعر، في هذه المسرحية، خلافاً للمسرحيات اللاحقة، يحاسب ويدين من موقع أقرب إلى موقع الفقراء والمهمشين في الأرياف والأطراف منه إلى موقع الفئات الاجتماعية الثرية والمالكة للأرض التي كانت متضررة من الناصرية. بل إن مسرحية «العصفور الأحدب» ترهص بالثورة التي سيحلم بها الشاعر بعد عقود في قصائد لاحقة مثل «كل العيون نحو الأفق» و«الظل والهجير»، ثورة باسم هؤلاء الفقراء والمهمّشين ذاتهم ومن أجلهم. وينسكب كل ذلك في أسلوب بَرّي وَعر يحمل مميزات أسلوب الماغوط المميّز في حالتها الجنينية: **السوريالية الريفية الغرائبية والفكاهة السوداوية والسخرية المُرّة.**



رندا مداح، أطفال مع عصفور

«العصفور الأحدب»: نسخة ٢٠١٢

فلنحاول قراءة المسرحية على مقام المراوغة بين أدب ستينيات القرن العشرين وواقع العقد الثاني من القرن الواحد والعشرين.

مشهد: سجن أشبه بقفص في الصحراء. السجناء: كهل وعازب وقزم وصانع أحذية وآخرون. شرطيّ من «رجال التأميم» حريص على عدم زجّ اسم الدولة في أحاديث السجناء. وهم يصرّون على أنهم لا يتحدثون إلا عن الينابيع ولهاث الأطفال والأزهار والكلاب. أشدّ ما يزعج السجناء خرير الساقية. العازب الشاذ جنسياً يغازل الساقية. والكهل يغازل الريح. الكهل يحب السياط. والقزم متّهم بمضاجعة عنزة بائسة «في أدقّ فترة من فترات النضال». وصانع الأحذية يهوى العنب لأنه «فأل المطر». قتل له الجنود غسالته الكهربائية؛ «مزقوها كاللحم». اعتقل لتضارُب بين الملصقات على جدار محترفه. أما الطالب، فمولَّه بالصراخ، على ما نال من ضروب الضرب والتعذيب.

مشهد: مصطبة أمام بيت قروي. يسبح المشهد بغنائية رعوية ــ ساقية، عِنب، ملاعق، صراخ أطفال ــ هي هناءة ينغّصها الفقر والحرمان والإهمال. الجد والجدة يستعدان للهجرة، والأطفال يتأملون في معاني الرحيل ومصائره. والكل ينتظر الخبراء ومهندسي التنمية. جاء الخبير الزراعي، مدّ رأسه من نافذة السيارة إلى حقل، ثم قفل عائداً وهو يتثاءب. جاء المندوب الصناعي، الذي لا يميّز بين برعم وبرغي. كان مستعجلاً إلى درجة أنه لم يطفئ مُحرّك سيارته. المندوب الصناعي يكره العجائز لأنهم «وباء العالم» قدر ما يكره

الطبيعة، وحكمته الكبرى «العشب والطيور أشياء تافهة يمكن إزالتها كشَعر الذقن دون أن يحدث أي ردّ فعل في سياستنا العليا». ينعى لأهل القرية الريف والشهداء بنفس المستوى من الجدّية، يحدثهم عن معاناة الحكام ويبشّرهم «إنكم مطوّقون بالرعب والمحبة».

ينتحر الجدّ وسط الهرج والمرج اللذين سادا بُعيد مغادرة الخبير الصناعي.

مشهد: قَصر من رخام. تنقلب الأحوال. الكهل يصير أميراً على البلاد. السماء ترفض تنفيذ أمره بأن تمطر. يأمر بإطلاق النار على السماء. الأهالي جائعون: «ليأكلوا طيورهم أو أطفالهم». يأمر بإطلاق النار عليهم هم أيضاً.

القزم المتّهم بنكاح عنزة، باقٍ على حاله، يجيء لزيارة صديقه الكهل فيلقاه أميراً قد تنكّر لأصله وأصدقائه وماضيه. يتّهم القزم أفراد الحاشية بغربتهم عن الناس: «لا ترون الفقر إلا من خلال المدافع ومرايا التاكسي». بوحي من ذلك، يتجرأ مرافق الأمير على تذكير الأمير: «أنت منهم يا مولاي»، مع ما يحتاجه التذكير من دراية وتفخيم «من صفوة الشارع وصلب الدهماء» - «نعم»، يجيب الأمير، «نعم، أنا منهم. ولكن دمي لا يجري إلا في الذُّرى العليا من الشرايين».

ينتحر المرافق.

مشهد: القدّيس، الطالب السابق المتّهم بالشذوذ الجنسي، في زيارة الأمير. الناس يتظاهرون مطالبين بالحُب والمطر. اعتقال حذاء يهتف للمطر والحب. القدّيس لا يفهم ما الذي يجري. القصر مطوق بالتظاهرات بقيادة القزم.

الناس يطالبون بالمطر، والقديس عاجز عن استنزال المطر. يأمر الأمير بإطلاق النار على المتظاهرين.

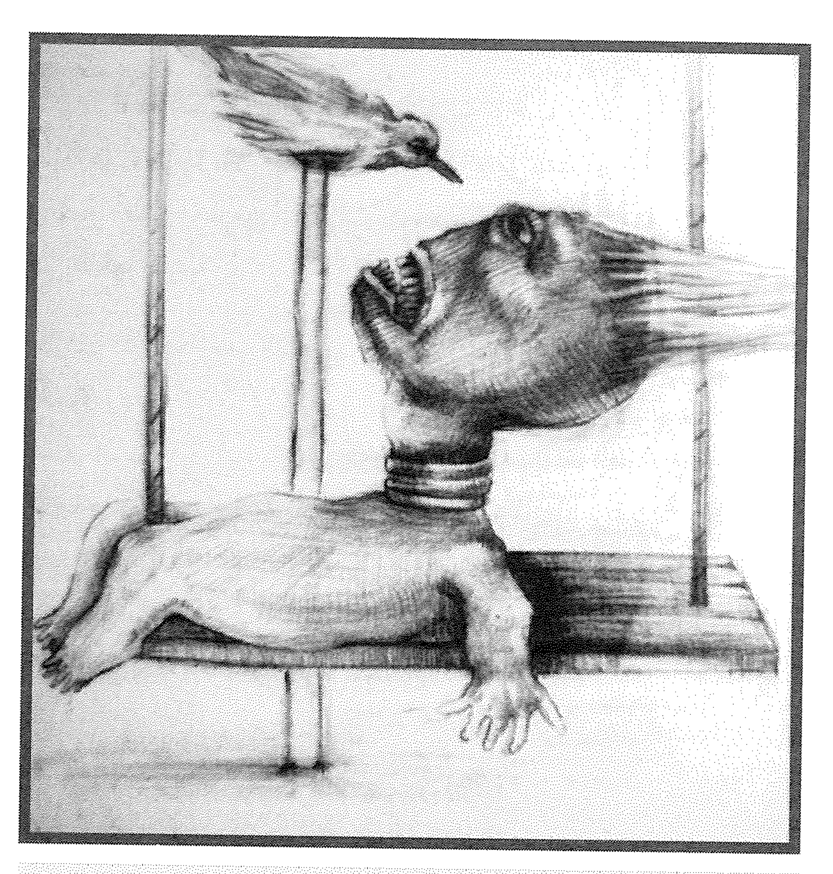
يسقط القزم.

مشهد: قاعة محكمة. عائلة متّهمة بالمطالبة بالحب والمطر. طلب الشرطي بطاقة هوية الرجل وزوجته. رفضا. تناول الطفل البطاقة، جعلكها ووضعها في فمه. أطلق الحارس عليه النار كواجب. الزوجة ضربت الشرطي التي قتل طفلها بسنبلة.

حاجب المحكمة يأمر القاضي والقاضي يتلو الأحكام: قُتِل الطفل بطريقة الخطأ، وهذا كل ما في الأمر. الطفل الآخر المتّهم بالليبرالية يدافع عن نفسه: «لست ليبرالياً، يا سيدي، ولكنكم تقدّمون لنا الطعام والماء بأغطية الزجاجات...». الطفلة لا تريد أن تكبر، والطفل يرغب في الانتحار. يصدر حكم الإعدام بحق الأب والأم شنقاً؛ وعلى الطفلين بالإعدام رمياً برصاص بندقيتين صغيرتَين لـ«صغر سِنّهما». والتنفيذ على أيدي «فرقة الرمي الوطنية»، طبعاً!

وتنسدل الستارة على حوار بين الريح والعصفور.

أعيدُ فتح الستارة لعقد حوارية بين أدب وواقع.



رندا مداح، طفلة وعصفور

حوارية أدب وواقع

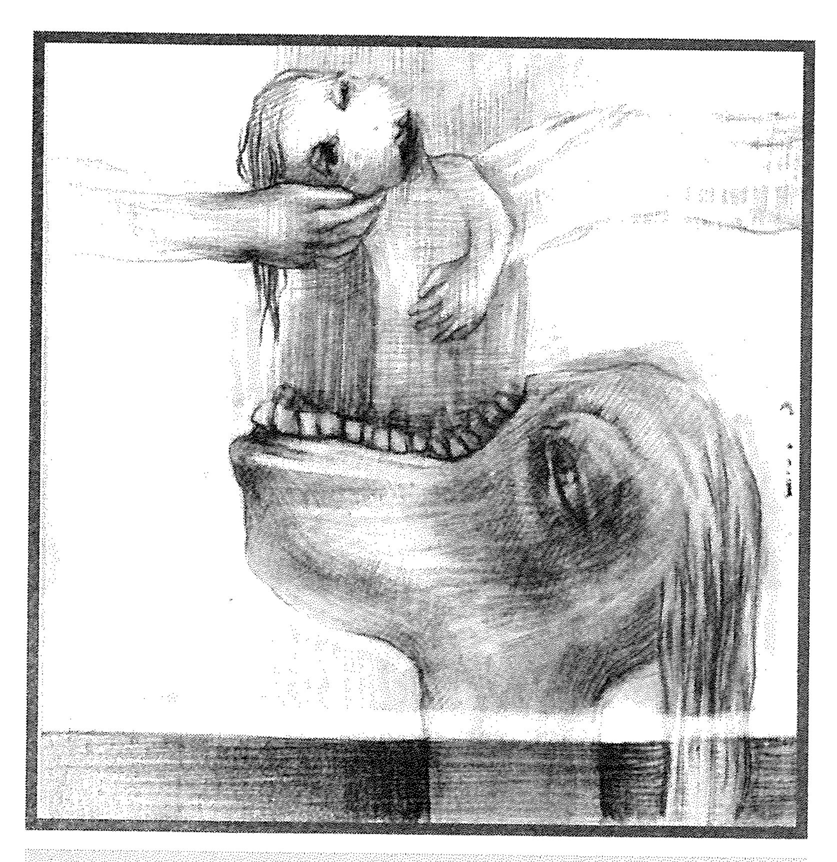
الأدب: شهقة القزم في «العصفور الأحدب»: «أنا إنسان. أنا إنسان. أنا إنسان. يا أمي، يا أبي، يا وسادتي، ألا تسمعونني؟».

الواقع: لم يكن قزماً الرجل القصير القامة الذي صرخ في وجه الشرطي في إدلب السورية «أنا إنسان. أنا ماني حيوان»، وأشار إلى من هم حوله قائلاً: «وهـ العالم كلّن متلي». اسمه محمد أحمد عبد الوهاب. شاهده الملايين على شاشات التلفزة.

الأدب: «ليأكلوا أطفالهم». انقلبت معادلة ماري أنطوانيت. الجواب على الذين يطالبون بالخبز، ليس البسكوت؛ ليأكلوا من الطعام ما هو بمتناولهم.

أدب الأدب: «**اقتراح متواضع**» للكاتب البريطاني جوناثان سويفت (١٧٩٢)[٢] عن المجاعة في إيرلندة. في هذه الرائعة العالمية من الأدب الساخر، يحتسب سويفت أنه بين سكان إيرلندة البالغ عددهم مليوناً ونصف مليون نسمة، يوجد ١٢٠ ألف طفل لأهل فقراء تفيد الإحصاءات بأنه تستحيل تربيتهم وتوفير القوت اللازم لهم أو توفير عمل لمعظمهم. يحاجج سويفت على أنه لا جدوى اقتصادية من بيع الطفل أو الطفلة قبل بلوغ الثانية عشرة، لأن السعر سيكون بخساً جداً، على ما يؤكد التجار. [**نصيحة سويفت موجهة أيضاً إلى بطل «كاسك يا وطن» الذي أخذ يبيع أبناءه بأبخس الأسعار!**]. لكي لا يبقى هؤلاء الأطفال عبئاً على أهلهم وعلى الاقتصاد الوطني، يقدّم سويفت اقتراحه «المتواضع»: تخصيص ٢٠ ألفاً من أصل الـ١٢٠ ألف طفل لأغراض التناسل ذكوراً وإناثاً، وبَيع

الباقين للذبح وأكل لحومهم. ويمضي سويفت في مديح طعم لحم الأطفال ورخص أسعاره: «لقد أكد لي أميركيٌ عليمٌ جداً من معارفي في لندن، أن طفلاً صغيراً في صحة جيّدة قد تغذى من حليب أمه إلى حين بلوغه الواحدة من سنيه لهو وَجْبة شهية ومغذيّة وكاملة الغذاء أأُكِل مسلوقاً في حساء خُضار أو مَشوياً أو مَخبوزاً أو مَقلياً».



رندا مداح، شدق يلتهم طفلة

ويضيف سويفت اللاذع اللامع فائدة إضافية لاستخدام لحم الأطفال الإيرلنديين الفقراء في الطبخ، هي أنها تُسهم في خفض عدد الكاثوليكيين الذين يتناسلون بنسبة ثلاثة أضعاف توالد البروتستانتيين!

الأدب: طفلا «العصفور الأحدب» يتأملان في الرحيل والنزوح:

الطفل: (فزعاً) قد نطير في الهواء

الطفلة: ونسقط في بيوت الأغنياء

الطفل: أو في البحر

الطفلة: سيأكلنا البحر

الطفل: سنمرّ من بين أسنانه كالأسماك الصغيرة

الجد: ستأكلكم الأسماك الكبيرة (٤٠٣)

الواقع: تأملوا البحر بين تركيا واليونان. أو بين ليبيا وإيطاليا.

الأدب: «تصوّروا كل أطفال الشرق مقطّعي الأوصال والأنوف والأصابع، معبّئين في صناديق».

الواقع: شاهدنا بأم العين بعضاً منهم جرى تجميعهم من البيوت والأسواق والشوارع والطرقات من المستشفيات ومن مستشفيات الأطفال. سقطوا بالقنص، بالقصف، بالجوع، بالمرض، بالتعذيب، بالإعدام.

الأدب: طفلا «العصفور الأحدب» أمام المحكمة.

الواقع: أطفال مخطوفون، أطفال مغتصبون، أطفال أمام المحاكم العسكرية، أطفال في السجون، أطفال يولدون في السجون (في فيلم مَيّ المصري «٣٠٠٠ ليلة») أطفال يقضون تحت التعذيب، أطفال تنفّذ فيهم الميليشيات حكم الإعدام بقطع الرأس، إلخ.

الأدب: طفل «العصفور الأحدب» أمام المحكمة. التهمة: تناولَ بطاقة هوية وجعلكها ووضعها في فمه.

الواقع: يوم ٢٥ فبراير٢٠١٢ قامت مجموعةٌ من التلاميذ بكتابة شعار «الشعب يريد إسقاط النظام» على جدران مدرسة الأربعين في حيّ الأربعين بدرعا، بسورية. تحت كل شعار كتب كلٌّ من التلامذة اسمه. أمر رئيس فرع المخابرات السياسية في درعا عاطف نجيب، باعتقال ٢١ طفلاً. وعاطف نجيب هو ابن خالة الرئيس السوري بشار الأسد.

حاول جمعٌ من الأهالي لقاء محافِظ المدينة فيصل كلثوم. رفض مقابلتهم. قابلهم عاطف نجيب بتاريخ يوم ٩ آذار/ مارس وردّ عليهم رداً نال من كرامتهم وأعراض نسائهم. أبلغهم بأن أولادهم لن يخرجوا من الاعتقال، وعليهم أن يلِدوا بدائل منهم، وإن لم يكن بمقدورهم ذلك، فرجاله مستعدّون للمساعدة. خرج أهالي درعا بتظاهرات مطالبين بإطلاق سراح أطفالهم. اعتصموا في باحة المسجد العمري الكبير في ما سُمِّي بجمعة الكرامة، ونادوا بالحرية، فتحت قوى الأمن النيران على المتظاهرين الذين رشقوهم بالحجارة، ما أدى إلى سقوط أول ضحيتين في الثورة السورية. هكذا بدأت الثورة السورية.

الأدب: صدر حكم الإعدام رمياً برصاص بندقيتين صغيرتين لـ«صغر سِنّهما». والتنفيذ على أيدي «فرقة الرمي الوطنية».

الواقع: أطفال ينفّذون حكم الإعدام ببالغين أو حتى بأطفال.

الأدب: ينتحر الجدّ يأساً من بَوار الزراعة ولا خلاص بالصناعة.

ينتمي هذا الجدّ إلى عصر حركات التحرر ومشاريع التنمية وتمجيد العمل والإنتاج.

الواقع: ينتحر الأطفال بتنفيذ عمليات انتحارية.

ينتمي أطفال «بَيعة الموت» إلى العصر بعد الكولونيالي، بعد الحداثي، عصر «صدام الحضارات» و«الهويات القاتلة» (قاتلة الهويات؟ الهويات لا تقتل. البشر يقتلون!) في عصر النفط العربي والغاز العربي عصر لاهوت السوق وتديين السياسة وتديين العنف وتديين الحرب. والدِّين شرعة الديّان.

بوسع الواقع أن يتشبّه بالأدب قَدْر ما تريدون. يتغلّب الأدب على الواقع في جولات وجولات. لكن الواقع لا يلبث أن يبزّ الأدب عنفاً. يتوحّش تخييل الأدب لينافس الواقع. يزداد الواقع توحّشاً لينتصر على الأدب. ليس الواقع أغرب من الخيال. الواقع أغرب من واقعه. الواقع أوحش من أوحش ما في الخيال.

انتصر الواقع على الشاعر محمد الماغوط بالنقاط في نهاية الجولة الثانية عشرة بعد مقاومة عنيفة من «العصفور الأحدب».

الهوامش

١ كل الاستشهادات مأخوذة من محمد الماغوط، «الأعمال الكاملة»، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١..

٢ Jonathan Swift (1792), A Modest Proposal For Preventing The Children of Poor People in Ireland From Being Aburden to Their Parents or Country, and for Making Them Benefitial to The Public.

«غيرنيكا» لكل حروب العرب

عودة إلى غيرنيكا

في ٢٧ نيسان/ أبريل ١٩٣٧ هاجمت طائرات هنكل تابعة لفوج كوندور للطيران الحربي النازي غيرنيكا، البلدة الباسكية التاريخية التي تشكل مركزاً مقدساً لثقافة بلاد الباسك وحرياتها. ورد في شهادة الصحافي البريطاني ج.ل. ستير الذي أذاع النبأ: توالت الطائرات بموجات من بُسُط القنابل قبل أن تلقي قنابلها الحارقة التي كان يصل وزنها إلى ألف رطل إنكليزي. كان ذاك اليوم يوم السوق في البلدة، ويقدَّر عدد الموجودين في البلدة بين خمسة آلاف وسبعة آلاف نسمة، بمن فيهم لاجئون أووا إلى البلدة لكونها خارج مناطق القتال في الحرب الأهلية الإسبانية بين الاستقلاليين الباسكيين وقوات فرانكو الانقلابية.

أنزلت الغارات خمسين طناً من القنابل على البلدة، دمّرت ثلاثة أرباع البيوت وعشرة بالمئة من الأبنية التجارية والحكومية، فيما كانت الطائرات تتعقّب المدنيين الفارين بواسطة مدافعها الرشاشة. ظلّت القرية تحترق على مدى ثلاثة أيام. راوحت تقديرات الضحايا بين ٢٠٠ و١٦٥٤ قتيلاً و٨٨٩ جريحاً.

من شهادة أحد الأحياء:

«كان الفضاء يضجّ بصراخ الجرحى. شاهدت رجلاً يزحف في الطريق يجرجر ساقيه المحطمتين... أشلاء بشر وحيوان متناثرة أينما كان... صبيّة وسط الدمار. لم أستطع أن أشيح بنظري عنها. عظامها ناتئة من خلال ثوبها. رأسها ملتف حول عنقها، فاغرة الفم، متدلّية اللسان. تقيأتُ وأُغمي عليّ»[١].

كان قصف الطيران الألماني لغيرنيكا الباسكية نقلة نوعية في دور الطيران في الحروب الحديثة، شكّلت أول سابقة يهاجم بها عسكريون من السماء مدنيين بلا دفاعات. لم تكن البلدة الباسكية هدفاً عسكرياً، ولم يكن للغارات من وظيفة غير ترويع المدنيين، اللهم إلا تجريب الطيران الحربي الألماني لأنواع جديدة من المتفجرات والقنابل الحارقة. قصفت غيرنيكا في وقت كانت قوات فرانكو تشن فيه آخر هجماتها لاحتلال المنطقة. وجاءت الغارة بمثابة الرد على إعلان استقلال بلاد الباسك. وقد كان أهل بلاد الباسك محرومين حقوقهم القومية وممنوعين حتى من استخدام لغتهم، وقد صاح بهم فرانكو صيحة مشهورة: «تكلموا المسيحية»Habla cristiano! على اعتبار أن «اللغة المسيحية» هي الإسبانية[٢].

سقطت بيلباو عاصمة بلاد الباسك في ١٤ حزيران ١٩٣٧، واستسلم جيشها في نهاية آب/ أوغسطس من العام ذاته. قتل في معارك الدفاع عن استقلال بلاد الباسك نحو سبعة آلاف قتيل، وأُعدم ستة آلاف، وسُجن ما لا يقل عن ٤٥ ألفاً، وسلك ١٥٠ ألفاً طريق المنافي. فقد كان نازحو بلاد الباسك أول نازحي أوروبا في الحرب العالمية الثانية. وسيتكاثرون ليصلوا إلى ملايين.

أنكر فرانكو الغارة، واتهم الدعاية اليهودية والشيوعية باختلاق الأكاذيب عن الغارات الجوية. واتهمت الرواية الرسمية الفرانكوية تارة الشيوعيين وتارة أخرى القوات الباسكية المنسحبة بأنها أضرمت النيران في البلدة ونسفت الأبنية. لكن هرمان غورينغ، قائد سلاح الجو النازي، سيعترف في محاكمات نيوربرغ عام ١٩٤٦، بأن طيرانه قصف غيرنيكا، وبأن القصف وفّر فرصة لاختبار سلاح الجو الألماني لمتفجرات جديدة[٣].

فور سماعه الخبر، أقفل بابلو بيكاسو على نفسه في مرسمه بباريس، وأخذ يرسم عدداً كبيراً من التصاميم والسكيتشات الأوَّلية قبل أن يشرع في رسم الجدارية في عدة صِيغ، إلى أن استقر على الشكل الذي عرفت به «غيرنيكا». امتنع بيكاسو عن استخدام الألوان، وهو المعروف بشغفه بالألوان، واقتصر على الأسود والأبيض والرمادي. لعله أراد بذلك إعلان الحداد على الضحايا. أو لعله أراد للجدارية أن تتشبّه في رواية المجزرة بشرائط الأخبار السينمائية التي لم تكن قد عرفت الألوان بعد.

عُرضت الجدارية لأول مرة في جناح الجمهورية الإسبانية بمعرض باريس الدولي، ومنه انطلقت إلى العالم «صرخة غيظ ورعب جسّدها عبقري عظيم»، على ما قال عنها الناقد الفني البريطاني هُرْبُرت ريد.

في عام ١٩٨٧ نشرتُ كتاباً بعنوان «غيرنيكا ــ بيروت. جدارية لبيكاسو/ مدينة عربية في الحرب»[٤]، الذي ورد الحديث عنه في الفصل: عن الشعور بالذنب من هذه المجموعة.

على أن دفع كتاب «غيرنيكا ــ بيروت» إلى الطبع لم يُنهِ علاقتي بجدارية «غيرنيكا»، بل زادني الافتتان بها إلى الاستزادة من القراءة عنها والتفكير فيها والتقليب المستمر لمعانيها والدلالات، وتتبع أخبارها، فضلاً عن توسيع البحث والدراسة وتعميقهما في سائر أعمال المعلّم الإسباني الكبير.

الحرب الشاملة

إلا أن أول ما أثار فضولي في قصف غيرنيكا، هو أنه شكّل أول سابقة يتقصّد فيها الطيران الحربي استهداف المدنيين. افتتحت مأساة غيرنيكا ما سُمّي «الحرب الشاملة» أو «الحرب المطلقة»، على ما ذهب إيان باترسون، أي تطبيق نظرية تقول إن أفعل طريقة لكسب الحروب هي إبادة، أو التهديد بإبادة، أكبر عدد من السكان المدنيين بواسطة الغارات الجوية. فمنذ الحرب العالمية الثانية صارت المناطق المأهولة، والمدنيون فيها، جزءاً عضوياً من ميادين القتال، وهدفاً رئيساً من أهداف الحروب[٥].

على هذا الغرار، تولى الطيران النازي قصف المدن البولونية وتدميرها وقتل المدنيين فيها بلا تمييز. وتولى الطيران الحليف الردّ بتدمير مدن ألمانية بحالها في هامبورغ ١٩٤٣ ودريزدن ١٩٤٥ وسواهما. ومع أن أحد أغراض تلك الحروب الجوية كان كسر القدرة الصناعية للخصم، إلا أنه سرعان ما اكتشف القيّمون عليها أنها لا تؤتي المتوقع منها في فرض الاستسلام. فكان

السعي إلى فرض الاستسلام بتدمير المدن فوق رؤوس سكانها وإنزال أكبر قدر ممكن من الخسائر بالمدنيين.

جاءت على الغرار ذاته غارات الطيران النازي الألماني على بريطانيا. وهنا حصلت نقلة نوعية جديدة في الحرب الجوية التي تمخضت عن ولادة الصاروخ، أي الطائرة المحشوة بالمتفجّرات، ولكنها دون طيار وأبعد مدى من مرمى أكبر المدافع. أول تلك الصواريخ البعيدة المدى الصاروخان الألمانيان V1 و V2 اللذان زرعا الموت والدمار في لندن وسائر المدن البريطانية. وقد لجأت ألمانيا النازية إلى هذا الاختراع بعد الخسائر الفادحة التي مُني بها طيرانها الحربي وعجزه عن التفوّق على الطيران البريطاني في ما سمّي «معركة بريطانيا». وبواسطة هذين الصاروخين، افتتحت ألمانيا العصر الصاروخي الحربي، أي حقبة أوسع تدمير وإيذاء العدد الأكبر من البشر دون المجازفة بخسارة طائرات أو طيّارين. وسيكون لهذا الاكتشاف تاريخ، خصوصاً بعد انتقال خبراء الصواريخ النازيين إلى الولايات المتحدة ولعبهم الدور الأبرز في تطوير القنبلة الذرية والأسلحة الصاروخية. وستراوح أدوار الصواريخ بين إيصال الإنسان إلى الفضاء و«حرب النجوم» الأميركية المرعبة.

من النووي إلى الكيماوي والنابالم

في الحرب العالمية الثانية، أدلى الطيران الحربي الأميركي بدلوه هو أيضاً في «الحرب الشاملة»: دمّر وأحرق العديد من المدن الألمانية واليابانية. وكانت الذروة في ذاك اجتياح هيروشيما وناكازاكي بواسطة أول استخدام للقنبلة الذرية.

بعد سقوط ألمانيا النازية واستسلامها، وجّه الرئيس ترومان إنذاراً إلى اليابان بالاستسلام غير المشروط. تجاهلت القيادة اليابانية الإنذار. في السادس من آب/ أوغسطس ١٩٤٥ أسقطت الولايات المتحدة قنبلة نووية من اليورانيوم المخصّب على مدينة هيروشيما، أُطلق عليها اسم «ليتل بوي» (الولد الصغير). ودعا الرئيس ترومان اليابانيين إلى الاستسلام بعد ١٦ ساعة، محذّراً من أنهم إن لم يفعلوا «فسيتوقعون مطراً من الخراب من السماء، لم يشهد العالم له مثيلاً». في التاسع من آب، أسقطت الولايات المتحدة قنبلة بلوتونيوم سُمّيت (الرجل السمين) على مدينة ناكازاكي.

خلال الأشهر الأربعة الأولى من القصف، قتل الهجوم النووي بين ٩٠ ألفاً و١٤٦ ألفاً من سكان هيروشيما، و٣٩ إلى ٨٠ ألفاً من سكان ناكازاكي، وقتل نحو نصف هؤلاء الضحايا في اليوم الأول. في ١٥ آب أعلنت اليابان الاستسلام للحلفاء، ووقّعت الصك يوم الثاني من أيلول، مختتمة بذلك الحرب العالمية الثانية.

لا شيء يرقى للتعبير عن هيروشيما. ولست أحسب أن ثمة عملاً فنيّاً أو أدبياً ارتقى إلى مستوى التعبير عنها.

مهما يكن، لم تحاسَب الولايات المتحدة، ولا حوسِب أي مسؤول أميركي، إلى الآن على استخدام السلاح النووي في الحرب ضد اليابان. يوم ٢٢ أيار/ مايو ٢٠١٦، قام باراك أوباما بزيارة لهيروشيما، والجديد في الحدث أن أوباما كان أول رئيس جمهورية أميركي في الخدمة يزور المدينة التي دمّرتها أول قنبلة نووية أميركية. مع ذلك، لم يصدر عن أوباما اعتذار أو ما يشبهه. اكتفى بإبداء تأملاته عن الحروب التي يتعذّب فيها الأبرياء

بشكل مروّع، ليس في الماضي فقط، الآن أيضاً في عدد من أنحاء العالم، حسب قوله.

ستتوسع فكرة «الهدف العسكري» لتطاول المزيد والمزيد من المدنيين في الحرب الكورية ١٩٥١. قضت الطائرات الأميركية على مدن بأسرها. والمصطلح الذي بات سائداً عن الهدف العسكري هو «تدمير أبنية». تقول البيانات إن البحرية الأميركية دمّرت ٣٥٠٥ أبنية خلال ستة أشهر. ثم أدخلَ الطيرانُ مصطلح «أبنية بيَد العدو» واعترف بتدمير ٤٥٠٠ بناء في الشهر، ومجموع قدره ١٤٥ ألف بناء منذ بداية الحرب، في خريف عام ١٩٥١. وأطلقت على القرى والمدن التي تعرضت للقصف تسمية «مراكز تموين» أو «مراكز اتصال». لا تذكر البيانات أن «الأبنية» المدمّرة و«الأبنية بيد العدو» و«مراكز التموين» و«مراكز الاتصال» يسكنها بشر، بمن فيهم مدنيون، حتى لا نقول إن أكثرها من المدنيين.

ثم كانت فيتنام. وأبرز تطور في الحرب الشاملة عليها هو قرار الرئيس جونسون شنّ حرب جوية عشوائية على فيتنام الشمالية، بعد أن اكتشف أن القصف الجوي العادي المركّز لم يخفف من مساعدات الشمال لثوار الجنوب، فتقرر توسيع الحرب لتشمل الجسور والطرقات ومراكز التموين والقرى والمدن، إلخ. تولت القصف قاذفات «ب٥٢» الاستراتيجية الثقيلة التي تطير على ارتفاعات شاهقة وتحمل قذائف شديدة الانفجار.

بين ١٩٦٥ و١٩٧٨ نفّذت ١٤٠٠ طائرة أميركية عملية سمّيت «بساط الرعد» فوق شمال فيتنام قتلت أربعة ملايين فيتنامي وفيتنامية (مقابل عدة آلاف من الطيّارين الأميركيين أسقطتهم الدفاعات الأرضية الفيتنامية).

استغرقت العملية بين ٢ آذار/ مارس ١٩٦٥ و٢ نوفمبر ١٩٦٨. لكنها لم تنجح في منع الهزيمة الأميركية في فيتنام.

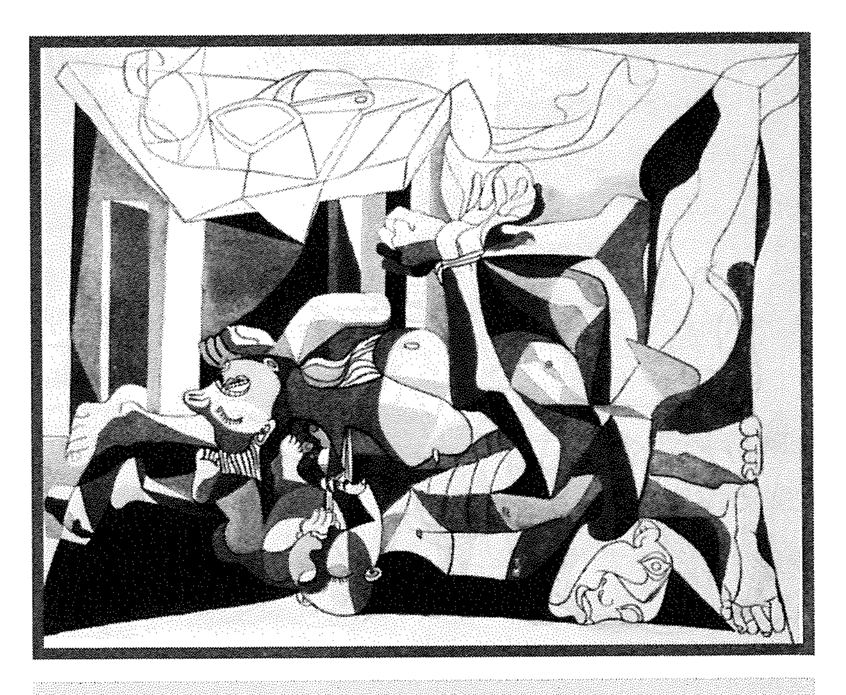
افتتحت الحرب الأميركية على فيتنام «الحرب الشاملة» على البيئة. معها بدأت حقبة رشّ طائرات سلاح الجو الأميركي لما سُمّي «العامل جيم» G Factor على الغابات لتعرية سلسلة الأدغال التي تصل شمال فيتنام بجنوبها، حيث أنشأ الفيتناميون «خط هوشي منه» الشهير، الذي شكل شريان الإمداد لثوار الجنوب بالعتاد والسلاح والذخيرة والرجال إذا اقتضى الأمر. ويقدَّر أن الطيران الحربي الأميركي استخدم من هذا السلاح الكيماوي مليون غالون خلال تلك الفترة. والنتيجة كارثة بيئية غير مسبوقة في التاريخ من صنع البشر أنفسهم.

أخيراً، شهدت حرب فيتنام الاستخدامات الأولى لسلاح جديد موجّه إلى البشر، والمدنيين تحديداً، هو النابالم، الذي يزخّ منتشراً على شكل مادة جيلاتينية محترقة تلتصق بأي جسم وتبقى تحترق لمدة ١٠ دقائق محدثة حروقاً وأوجاعاً لا تُطاق. لقياس درجة الاحتراق والألم التي يولّدها هذا المركّب الكيماوي، اِعلمْ أن الماء تغلي عند درجة ١٠٠ سلشيوس، أما النابالم فيتوهج بحرارة تراوح بين ٨١٥ و ١١٠٠ درجة سلشيوس(٦).

بيروت ١٩٨٢: بيكاسو يرسم صبرا وشاتيلا

عقب الحرب العالمية الثانية، انضم بيكاسو إلى الحزب الشيوعي الفرنسي، وأسهم في إطلاق حملة ضد الحروب ومن أجل السلام العالمي. أعلن بمناسبة إحدى الحملات ضد الحرب الأميركية على فيتنام: «أنا ضد غيرنيكا، أنا ضد كل غيرنيكات العالم».

كانت غيرنيكا أول ضحية للحروب الحديثة. صارت «غيرنيكا» الجدارية العمل الفني المرجعي للتعبير عن مقاومة الظلم والاحتلال والحروب. وإنها لعلاقة غريبة وحميمة تلك التي نشأت بين جدارية المعلّم الإسباني والغيرنيكات العربية.



بابلو بيكاسو، «المسلخ»

هذه اللوحة لا علاقة مباشرة لها بـ«غيرنيكا»، ولكن لها صلة بالحرب. وإني أرى أن لها صلة بمجازر صبرا وشاتيلا في بيروت ١٩٨٢، على الأقل من حيث المشهد والعنوان: «المسلخ». الرسمة نموذج عن طريقة بيكاسو في الرسم الأوتوماتيكي المتأثر بتجربة السورياليين في الكتابة الأوتوماتيكية

القائمة على ممارسة التداعي بتأثير من الفرويدية. والتداعي في الرسم الأوتوماتيكي يعني أن يرسم الرسام خطوطاً وأشكالاً ودوائر عشوائية على اللوحة، مطلقاً للاوعيه العنان، حتى دون أن يشاهد ما يصوِّر، ويحاول من ثم أن يستخرج من تلك الخربشات أشكالاً ذات معنى.

اللوحة من إنتاج فترة ما بعد الحرب الكونية الثانية. خلالها، كان بيكاسو يكثر من تصوير لوحات الطبيعة الساكنة: مائدة عليها فاكهة وأدوات منزلية مختلفة وأزهار وصحف وأدوات طعام. وكان يُقحم فيها أحياناً ما هو غير مألوف في ذلك النمط من اللوحات (رأس ثور أو جمجمة) كأنما للتذكير بأن الحرب لا تزال حيّة تحت الدمار والرماد. الجمجمة لا تحتاج إلى تفسير. أما رأس الثور، فمن بقايا رموز «غيرنيكا»، يقول الصراع والصمود، ويقول الموت أيضاً.

فيما المعلّم الإسباني عاكف على رسم لوحة طبيعة ساكنة سمع وشاهد صوراً أو شرائط مصوّرة عن الفظائع المرتكبة في معسكرات الاعتقال النازية. وأبرز صور الأهوال تلك تصوِّر أسرى مكردسين، عثر عليهم جثثاً أو محتضَرين أو أحياءً يغالبون الموت على الرمق الأخير. انظر إلى هذه الصورة الفوتوغرافية للمصوِّرة الأميركية مارغريت بورك وايت (١٩٠٤ ــ ١٩٧١)، لا شك في أنها من الصور التي استوحى بيكاسو منها لوحته.



مارغريت بورك وايت، معتقل بوخنفالد النازي، ألمانيا، ١٩٤٥

في لوحة بيكاسو الأوتوماتيكية التي تترك للاّوعي حرية قيادة الريشة، اختلطت عناصر «الطبيعة الساكنة» التي كان يرسمها مع ما استبدّ به من صور خارجة للتو من معسكرات الاعتقال النازية.

لعلنا نتحسس المزيد عن لوحة بيكاسو، إن نحن قارنّاها بمشهد من مجزرة أخرى. انظر إلى هذه الصورة الفوتوغرافية عن مجازر صبرا وشاتيلا في أيلول ١٩٨٢.



صبرا شاتيلا ١٩٨٢، مشهد داخلي

من حيث الشكل، تتشارك اللقطة الفوتوغرافية المستمدة من الحياة — والأحرى من الموت — مع كثير مما في تلك اللوحة التي صوّرها الفنان الإسباني عام ١٩٤٥. كأن الزمن لم يغيّر شيئاً في المأساة البشرية! ومع ذلك،

لا يخلو الأمر من عدد من الفوارق بينهما. فالعلاقة بين الجثث المتكدسة وبين مائدة الطعام عكسية في اللوحتين. في صورة مجزرة صبرا وشاتيلا، المشهد طبيعي، بمعنى أن القتل حصل في الغرفة ذاتها حيث التقطت الصورة. هو الموت ــ أي قتلة بذاتهم، بفؤوسهم ومسدساتهم ورشاشاتهم والسكاكين ــ اقتحم الحياة اليومية لأسرة وفاجأها في أشد حميمية حياتها اليومية، بينما أفرادها نيام على الأرجح.

في اللوحة البيكاسية، المشهد مركّب: تتكوّن اللوحة من عنصرين أضيف واحدهما إلى الآخر: «الطبيعة الصامتة» على المائدة عناصر فنية اقتحمها عنصر إخباري: صورة فوتوغرافية لكومة جثث آدمية. نستطيع أن نتخيّل اللوحة البيكاسية على النحو الآتي: أسرة باريسية تعود إلى شقّتها فتلقى على الأرض كومة من الأجسام المتكدسة. البعض مجرد جثث، والبعض يُحتضَر والبعض الآخر لا يزال حيّاً يتحرّك ويئنّ. ونستطيع، إن شطح بنا الخيال، أن نتصوّر لوحة بيكاسو والصورة الفوتوغرافية لمجزرة صبرا وشاتيلا، بما هما لوحة واحدة.

لست أكتب للمقارنة بين مجزرتين: صبرا ــ شاتيلا من جهة، والمحرقة النازية من جهة ثانية. لا مجال للمقارنة من حيث الهول وحجم المأساة. أكتب عن الفن والمجازر. وأكتب عن تصرّف الفنان إزاء القتل.

للوحة بيكاسو بُعدٌ آخر، هو البُعد الطقوسي. تستطيع أن ترى إلى المشهد على أنه مشهد لمدفن فرعوني يُدفَن فيه الموتى ومعهم كل ما قد يحتاجونه في الحياة الآخرة من مأكل ومشرب وملبس وزينة ومال. ولكن بسبب هذه الاستعارة الفرعونية بالذات، يمكن القول إن اللوحة تحوي شحنة

ضخمة من الأمل يرمز إليه إبريق الماء وكسرة الخبز: الماء والخبز، رمزا الحياة المستعادة، الحياة المستمرة.

وفي الخلاصة، اللوحة البيكاسية عجولة قياساً إلى هول المَحرقة ـــ المأساة التي قضت على ملايين البشر. يجدر بنا أن نسأل عن سبب هذه العجلة، وأن نتساءل لماذا هذه اللوحة مقصّرة عن موضوعها؟ بالتأكيد، بلغ بيكاسو في «غيرنيكا» ذروة عبقريته كفنان، بمثل ما بلغ الذروة في قوله عن الحرب. والروائع الفنية يصعب أن تتكرّر في حياة الفنان. مع ذلك، ليست تنتمي لوحة «المسلخ» إلى أفضل أعمال بيكاسو. إنها لوحة عادية في أكثر من معنى، تنتمي إلى يوميات فنّية رسمها فنّان عاد إلى مرسمه بعد تحرير باريس من الاحتلال النازي وانتهاء الحرب الكونية الثانية. غاية ما يمكن قوله عنها إنها تقول الرعب والاستفظاع لدى من أخذوا يكتشفون أهوال الحرب وهم لا يزالون يحتفلون بانتهائها في وقت تحدوهم فيه رغبة عارمة للعودة إلى حياتهم اليومية العادية والنسيان.

من منظار جدلية الفن/ الحياة: قصّرتْ لوحة «المسلخ» أمام موضوعها.

كثيرة هي الحالات التي يعجز فيها الفن أو الأدب أمام الواقع. رسم بيكاسو لوحة بوحي من الحرب الأميركية على كوريا عام ١٩٥١. صوّر الحرب بما هي عملية إعدام عسكرية ضد مدنيين. والإشارة إلى مجزرة اتهم بها جنود أميركيون في بلدة سينشون، جنوب ولاية «هوانغ غي» في كوريا الشمالية. تستلهم لوحة بيكاسو لوحة شهيرة للفنان الإسباني غويا بعنوان «الثالث من مايو» (١٨١٤-١٨١٥) تمثل مشهد إعدام خلال معركة بلدة «ميدينا دِل ريّو سيكو» قاوم أهلها باللحم الحيّ ٢١ ألفاً من جنود نابليون، وأدت إلى مقتل ٣٥٠٠ مقاوم إسباني وألف جندي فرنسي.

رغم وضوح استلهام بيكاسو للوحة غويا، فإنه حمّل المشهد قدراً من المبالغة، فصوّر فرقة إعدام عناصرها مزيج من مقاتلين من القرون الوسطى يحملون السيوف ومن الجنود الحاملين الأسلحة النارية الحديثة، يصوّبون أسلحتهم على مجموعة من النساء الحبالى والأطفال. التقصير عكسي هنا: خسرت لوحة «المسلخ» من حيث الوقع والتأثير لأنها قصّرت عن الموضوع الفاجع. أما لوحة «كوريا ١٩٥١»، فأدى التضخيم فيها إلى إضعاف أثرها.

«غيرنيكا» تتظاهر ضد الحرب على العراق، ٢٠٠٣

عام ١٩٨٥، تبرّع ورثة الملياردير الأميركي نلسون روكفلر بنسخة منسوجة عن جدارية «غيرنيكا» ليجري تعليقها خارج قاعة الاجتماعات بمجلس الأمن في مقر الأمم المتحدة بنيويورك. جاء ذلك تعويضاً عن فقدان المدينة ضيافة جدارية المعلّم الإسباني، إذ أُعيدت الجدارية الأصلية إلى إسبانيا بعد أن تحقق شرط عودتها حسبما جاء في وصيّة بيكاسو: تحرّر إسبانيا من الدكتاتورية. وهكذا، في ٢٥ تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨١، بمناسبة مرور مئة عام على ولادة بابلو بيكاسو، نقلت «غيرنيكا» من متحف نيويورك للفن الحديث حيث كانت معروضة منذ الثلاثينيات إلى ملحق خاص بها في متحف البرادو في مدريد.

لم تخلُ عملية الإعادة من رمزية، فقد فرضت على اللوحة حراسة مشددة خلال انتقالها. كذلك لا تزال الجدارية تخضع لحراسة مشددة في متحف البرادو في مدريد، معروضة خلف واقٍ زجاجي يقف إلى جانبها أحد أفراد «الحرس المدني»، الجهاز الأمني الوحشي في الحرب الأهلية الإسبانية.

في كتابي «غيرنيكا ــ بيروت» علّقتُ على انتقال الجدارية إلى بلادها وإحلال نسخة منسوجة عنها في أحد أروقة مجلس الأمن الدولي بالكلمات الآتية: «إن رواق مجلس الأمن الدولي أكثر استحقاقاً قطعاً لاحتضان لوحة بيكاسو من قصر أسرة عريقة من أسر المجمّع الصناعي ــ العسكري الأميركي. إن «غيرنيكا» الآن في مكانها الطبيعي حيث ستبقى مسلّطة، كسيف ديموقليس، فوق رؤوس الذين بيدهم مصير الحرب والسلم في العالم. وانحيازها قاطع كالسيف - السلام العالمي. لقد دخلتْ «غيرنيكا» الأسطورة!»[٧].

لكن الغريب في أمر تلك اللوحة أن أسطورتها لا تنتهي. الأساطير، تعريفاً، قصص مكتملة تامة منجزة. أما قصة غيرنيكا، بل قل قصص غيرنيكا، فإنها لا تكتمل ولا تنتهي فصولاً.

يوم ٥ فبراير ٢٠٠٣، التأم مجلس الأمن للاستماع إلى تقرير ناظر الخارجية الأميركي كولن باول، عن ضرورة شنّ حرب على العراق، أسدل العمال ستارة زرقاء وأعلام الدول الأعضاء في مجلس الأمن غطّوا بها الجدارية. برّر الناطق الصحفي باسم الأمم المتحدة الفعل بقوله: «إن اللوحة ليست خلفية مناسبة للكاميرات». فوجئ الداخلون إلى قاعة مجلس الأمن، والصحفيون المتجمعون خارجها بانتظار المؤتمر الصحفي لباول، لدى مشاهدتهم اللوحة الأشهر في القرن العشرين مغطاة باللون الأزرق.



«غيرنيكا» في رواق مجلس الأمن

المفارقة في الأمر أن ثمة من كشف الغطاء. في الشارع أمام مبنى الأمم المتحدة، ودون تخطيط مسبق، والأرجح دونما علم مسبق بتغطية الجدارية في المبنى، كان متظاهرون ضد الحرب يحملون ملصقات كبيرة للجدارية كأبلغ وأقوى تعبير عن معارضتهم الحرب. رمزية الحدثين بالغة الشفافية. الأمر يتعلق بتظاهرة في الحالتين، على الرغم من أن ثمة ستراً في حالة، وكشفاً في أخرى. في مستوى أول، ستر العمل الفني هو المعادل لحظر تظاهرة. لقد حظرتْ مشاهدة جدارية بيكاسو لأنها بحدّ ذاتها تظاهرة ضد الحرب. وهذا ما اكتشفه المتظاهرون ضد الحرب الأميركية على العراق في الشارع قبالة البناية. فبديلاً من الهتاف، حملوا صامتين لوحة تصرخ نيابة عنهم احتجاجاً ضد القتل والموت.

قيل إنّ من غير اللائق أن يتحدث كولن باول عن الحرب، وخلفه أعظم شاهد فني في العصر الحديث عن أهوال الحرب يمثل حيوانات ونساءً وأطفالاً يصرخون غيظاً ضد القصف الجوي والحريق والدمار والقتل. وهذا صحيح. لأن صوت جدارية بيكاسو سيكون أعلى من صوت كولن باول، بل أعلى من صوت سيّده في البيت الأبيض.

لوري بريرتون نائبة عمالية أوسترالية وعضو في وفد بلادها إلى الأمم التحدة، علّقت على ستر جدارية بيكاسو على أنه فعل مليء بالرمزية. وأردفت: «مع أننا نعيش في عصر ما يسمّى «القنبلة الذكية»، إلا أن الرعب على الأرض هو نفسه الرعب الذي سيطر على قرويي غيرنيكا». «إن عراقيين أبرياء ــ رجالاً ونساءً وأطفالاً ــ سيدفعون ثمناً رهيباً [جراء الحرب]. ولكن لن يمكن إسدال الستار فوق ذلك»[٨].

وتخيّل الشاعر آرييل دورفمان بيكاسو يخاطب كولن باول الذي رفض عقد مؤتمره الصحافي على خلفية لوحة «غيرنيكا»، قائلاً:

«هل تخشى أن تقفز
الأمُّ من صورتها وتقول:
« هذا هو!
هؤلاء هم الذين سوف يقصفون
من بعيد!
هؤلاء هم الذي سوف يقتلون
الطفل!»
. . .
وهل هالك أن الحصان
سوف يكشف للعالم في القريب العاجل
انطلاق ثلاثةَ آلاف صاروخ «كروز» خلال الساعة الأولى للحرب
باتجاه بغداد
وعشرةَ آلاف غيرنيكا
تنهال على بغداد من السماء؟»[٩].

غيرنيكا ـ لبنان صيف ٢٠٠٦

تعليقاً على الغزو الإسرائيلي والدمار والقتل في الجنوب، وفي الضاحية الجنوبية لبيروت، كتب أحمد بزّون، المحرر الثقافي في جريدة «السفير» (٥ أيلول/ سبتمبر ٢٠٠٦) يدعو الفنانين اللبنانيين إلى رسم «غيرنيكا ــ لبنان» لتكون بمثابة «صرخة الاحتجاج التي لن ينساها العالم».

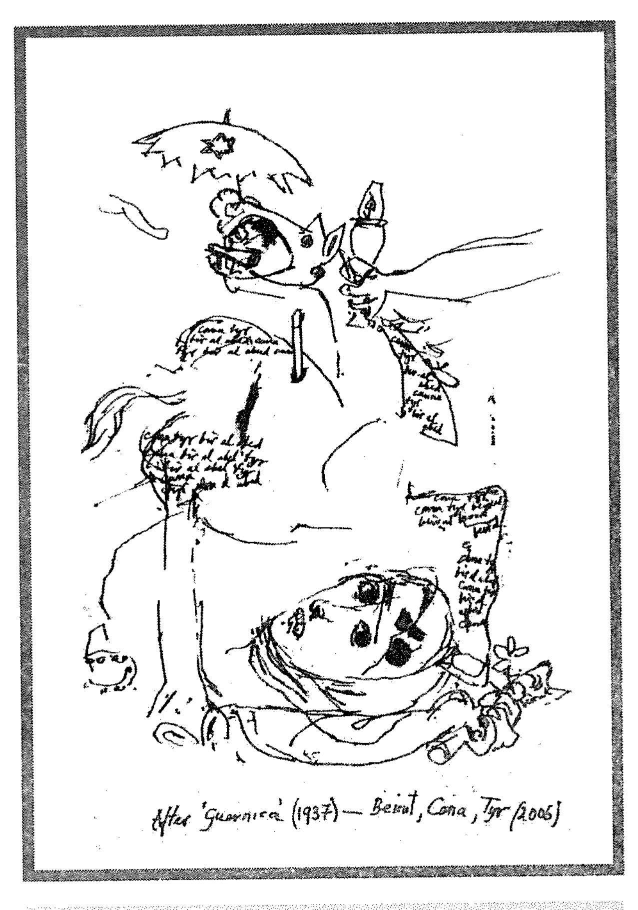
من وحي «غيرنيكا» رسمت جنى طرابلسي هذه الرسمة عن مجزرة قانا بعنوان «غيرنيقانا». تلامس ملاحظتها ما نسعى إلى تناوله من زوايا متعددة في هذه المقالات: قدرة الأدب والفن على الارتقاء إلى مستوى التعبير عن العنف. تكتشف طرابلسي، التي درست قواعد الرسم الكلاسيكية، في جدارية بيكاسو أن المنهج القادر على تمثيل الجسم البشري وقد تحوّل إلى أشلاء هو منهج المدرسة التكعيبية في الرسم. من التجربة العملية لا الفنّية، سيأتي من يكمّل ملاحظة طرابلسي. إيڤا فوريست، مثقفة من بلاد الباسك تعرّضت للتعذيب زمن الدكتاتور فرانكو. اعترفت فوريست بأنها لم تفهم جدارية بيكاسو فعلاً إلا وهي تتعرّض للتعذيب: «قلت في نفسي: طبعاً، الآن وجدتها. لقد جرى تهشيم الواقع، وتشقيقه، وتكسيره إلى أجزاء، والآن... لم تعد هذه الأجزاء تلتحم في ما بينها»[١٠].



اردت رسم مجزرة
قانا لكني لا أجيد
الا رسم اجساد كاملة
مثلما علّموني في دروس
الرسم. ربّما كان أهم
ما قدّمه التكعيبيون
للبشرية هو المقدرة
على رسم أشلاء الاجساد.

جنى طرابلسي، «غيرنيقانا»

خلال الغزو، كتب لي جون برجر: «هذه رسمة رسمتها ضد العدوان. فتحتُ أحد ملفاتي فوجدت صفحة القرآن التي أهديتني إياها في عيد ميلادي، ومعها نص من كتابك «غيرنيكا ــ بيروت» الذي عملنا معاً على ترجمة أحد فصوله. استخدم الرسمة كما تشاء».



جون برجر، بعد «غيرنيكا» - بيروت، قانا، صور، (٢٠٠٦)

أكتوبر ٢٠٠٦: المصوّر الفوتوغرافي الإيطالي غبريال بازيليكو، يعرض صوراً التقطها في بيروت خلال ١٩٩٥ و٢٠٠٦ يشبّه فيها بيروت بغيرنيكا. الصور لا تُري مشاهد حرب. تُري آثارها على البشر فقط. روبرت ستور، الناقد الفني الأميركي ومدير بيينّال البندقية عام ٢٠٠٧، كتب عن المعرض، متذكّراً قصيدة پول إيليوار عن غيرنيكا: «انظرهم يعملون/ مهندسي الخرائب».

يروي ستور عن صحيفة هندية كبرى في نيودلهي نشرت مقالة طويلة عن جدارية المعلم الإسباني بمناسبة العدوان الإسرائيلي على لبنان، اتهمت فيها الجيش الإسرائيلي بأنه يتصرّف مثل جيش هتلر النازي. أدان الكاتب الحرب واقترح الاستعاضة عن صورة «غيرنيكا» (التي تعلو المقالة الهندية) بصورة لمجزرة «ماي لاي» في فيتنام، وأن يطرح فوقها السؤال الذي وجّهه الجنود الأميركيون إلى الضابط الذي أمرهم بارتكاب المجزرة: «بمن فيهم الأطفال؟»؛ والجواب: «بلى. بمن فيهم الأطفال»! ويختم الناقد: «والآن أياً كان من يختار خوض حرب، عليه أن يجيب بالإيجاب عن هذا السؤال. وأياً تكن القضية التي عنها يدافع أو الظروف التخفيفية التي يتذرّع بها، فهو مجرم»[١١].

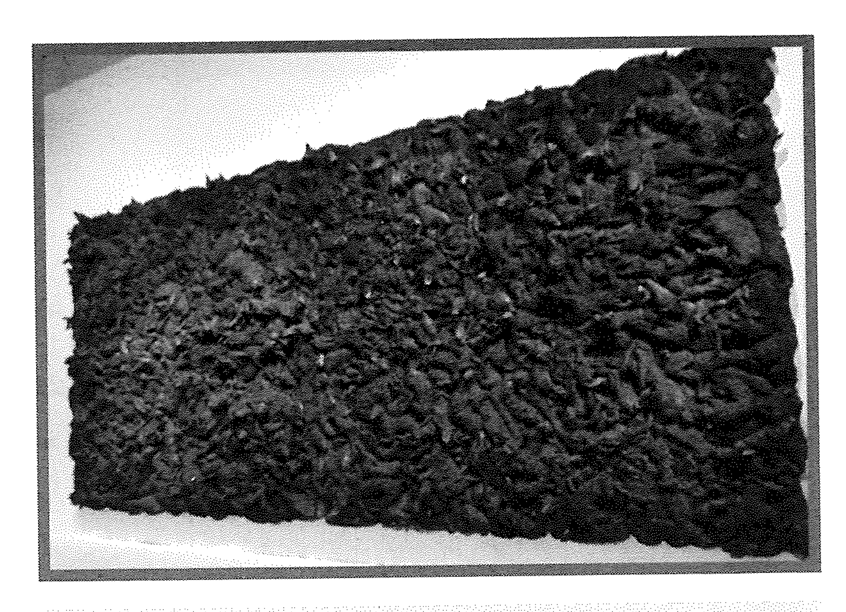
رمزي كيسيا كاتب عربي أميركي وناشط ضد الحرب، يكتب من بيروت عن عدوان ٢٠٠٦، فيتذكر «غيرنيكا»: «إننا مطالبون بأن ننسى ما الذي تعنيه الحرب الحديثة. إني أعيش في لبنان في هذه الأيام. لست أستطيع أن أنسى. إني أتذكر «غيرنيكا». ... أتذكر غيرنيكا بالتأكيد. أتذكر السلام الذي تفرضه الجزمة العسكرية والسوط. هل يجرؤ أي أميركي أو أي إسرائيلي على أن يسأل: «لماذا يكرهوننا؟» بعد الآن؟»[١٢].

«الحرب في الفن التشكيلي» دراسة بقلم ميموزا العرّاوي[١٣] عن عدد من الفنانين التشكيليين تناولوا موضوع الحرب في أعمالهم. لفت نظري في ملاحظتها عن «غيرنيكا» أنها تقول: «إن بريق اللوحة قد خَفَتَ بعض الشيء».

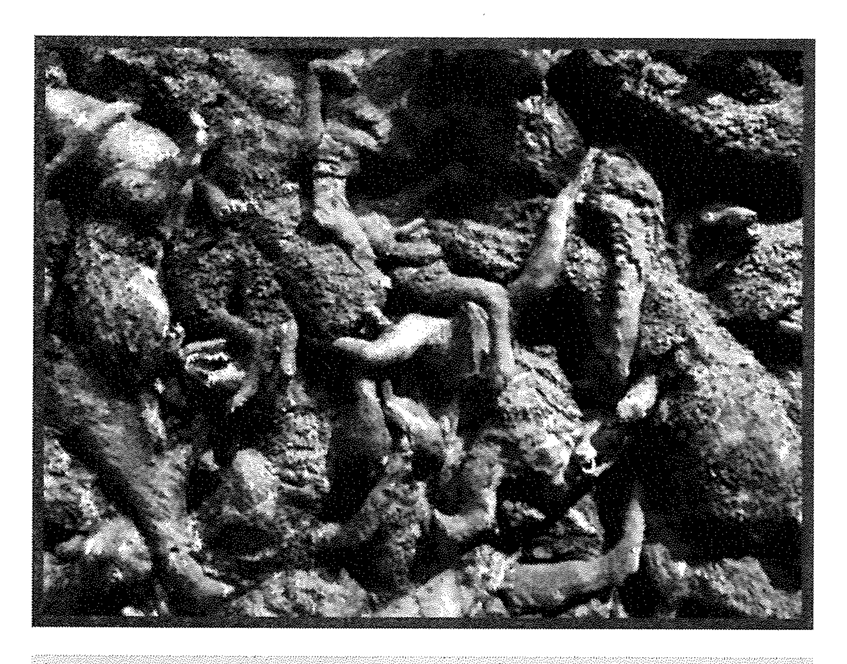
غيرنيكات للحروب العربية

غيرنيكا الجزائر

وصلت مواصيل «غيرنيكا» إلى الحرب الأهلية الجزائرية في لوحة للفنان عادل عبد الصمد. اللافت في هذه اللوحة، أنها تحمل عنوان «غيرنيكا»، لكنها لا تستعير عناصر من لوحة بيكاسو.



عادل عبد الصمد، «غيرنيكا» - تفصيل

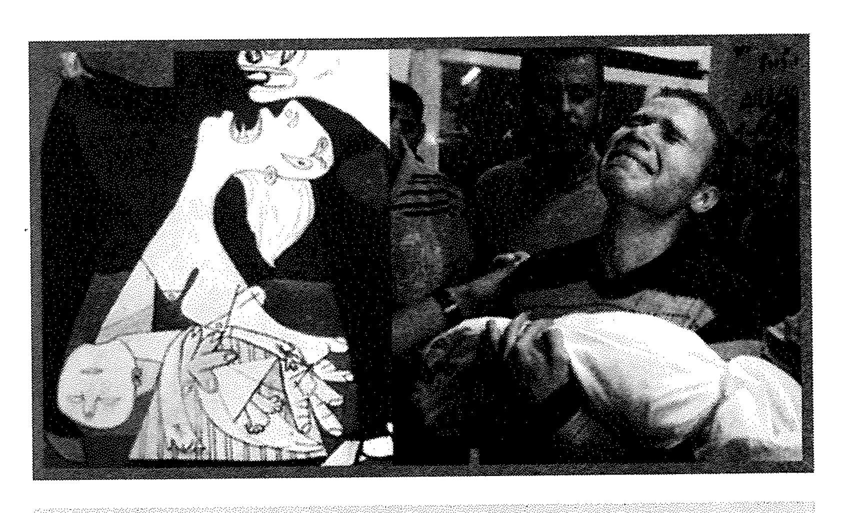


عادل عبد الصمد، «غيرنيكا»

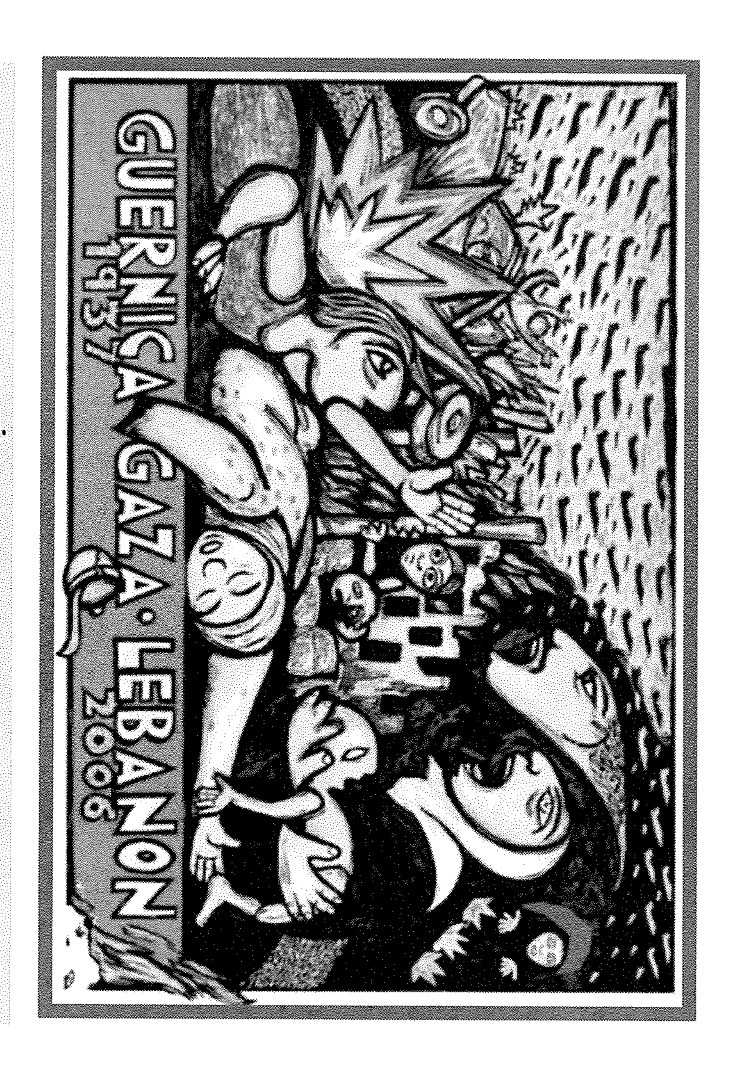
«غيرنيكا ـ غزة»

نظم الفنان الفلسطيني محمد الحواجري (١٩٧٦) ابن مخيّم البريج في غزة، معرضاً يستخدم تقنية التوليف الفوتوغرافي/ الفوتومونتاج دمج فيها مشاهد من «غيرنيكا» بيكاسو ولوحات لدُ لاكروا ودالي وشاغال وغيرهم من الفنانين الغربيين مع مشاهد الحرب الإسرائيلية على غزة عام ٢٠٠٩. عنوان المعرض «غيرنيكا ــ غزة» (شباط ٢٠١٣). يقول الحواجري عن معرضه: «أردت لفت أنظار الغرب إلى الوضع في غزة وفلسطين من خلال استخدام لوحات رسّاميه،

وإسقاط صور من واقعنا الأليم عليها». في المعرض أيضاً جسمان طائران يحلّقان فوق جدار الفصل الإسرائيلي، وفدائي فلسطيني ملثّم قد تقمّص شخصية المسيح، و«الموناليزا» لليوناردو دافينشي تعتمر الحطّة الفلسطينية وخلفها خريطة الوطن العربي وعلم فلسطين وجماهير ترفع اللافتات.



من معرض «غيرنيكا ـ غزّة»

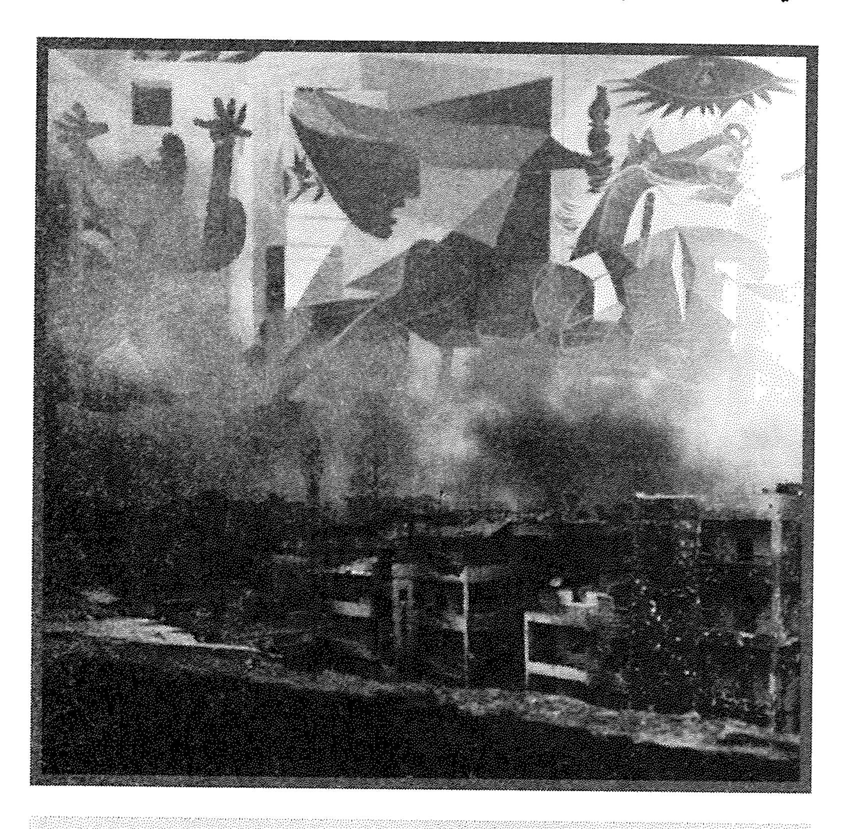


من معرض «غيرنيكا - غزة»



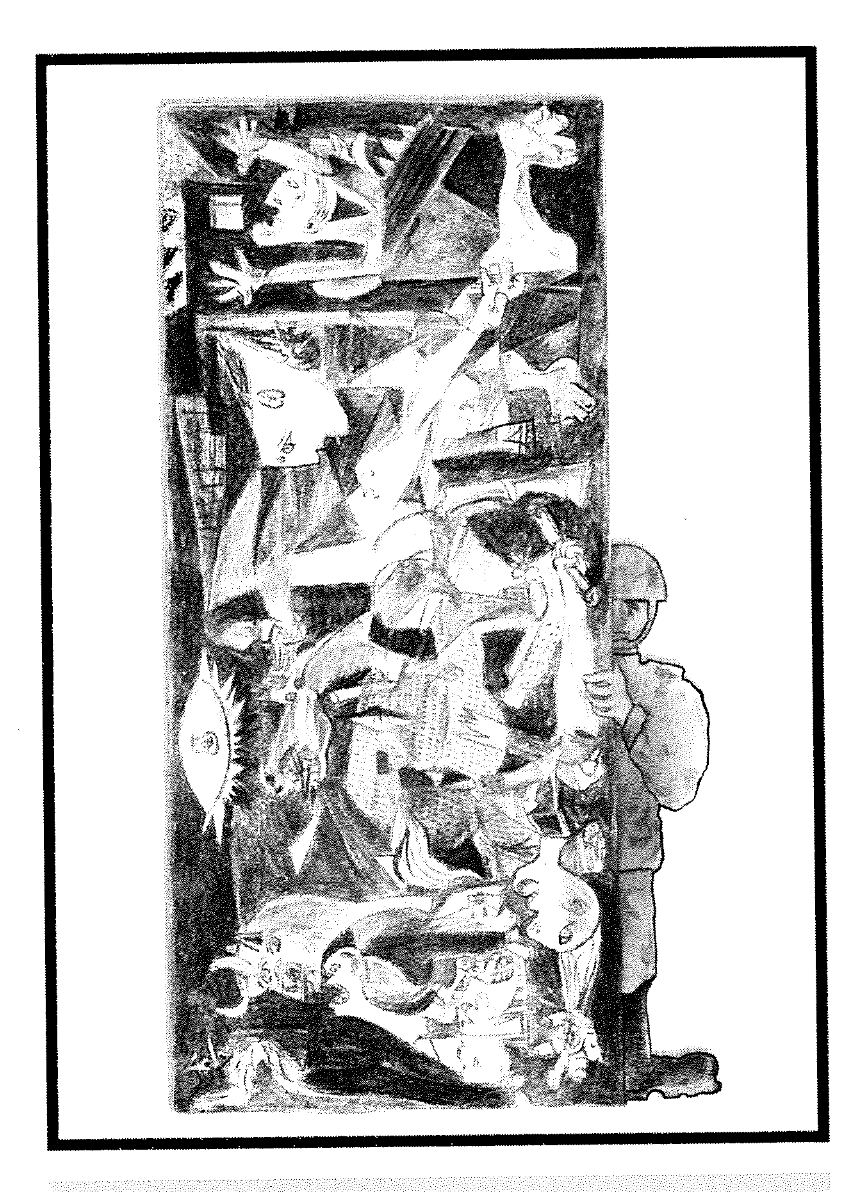
من معرض «غيرنيكا - غزة»

لم تكد مآسي الحروب السورية تقع حتى استولدت نسخها الخاصة من «غيرنيكا». هذه غيرنيكا ــ حلب.



«غيرنيكا حلب»

ويمكن وصل غيرنيكا بالفلوجة وصعدة والموصل وحمص والرقّة وتعزّ وسرت وصنعاء، وعدن والجزائر، وداريا والعديد العديد من أسماء مزارع ومضارب وقرى وبلدات ومواقع مشرورة على خرائط الحرب والاحتراب على امتداد المنطقة العربية.



سعد حاجو، «غيرنيكا»

أما صورة سعد حاجو كأنها «تسورِن» الحادثة الشهيرة المنسوبة إلى بيكاسو عندما زاره ضباط ألمان وهو يرسم الجدارية، فسأله أحدهم: هل أنت صانع هذه؟ - بل أنتم، أجاب بيكاسو.

وهذه آخر لوحة غيرنيكانية عن مأساة اللجوء السوري عبر البحر للرسام ياڤشو ساڤوف Javcho Savov



ياڤشو زاڤوف، «غيرنيكا ٢٠١٥»

لا تزال لوحة بيكاسو تتوالد مع توالد الغيرنيكات عبر العالم. عمّد بيكاسو كل بلدة أو قرية أو مدينة منكوبة في هذا العالم باسم غيرنيكا ١٩٣٧. وصارت كل صرخة ضد العنف والروع، كل إشهار لمقاومة ضد الظلم والاحتلال والحرب، لا بدّ أن يحمل بصمة من بصمات جدارية «غيرنيكا». فرضت الجدارية نفسها مرجعاً فنيّاً عبر عقود، تتقلّب تمثلاتها واستلهاماتها بين «دم الأخوَين» و«دم الآخرين».

والآن سؤال: هل شاخت اللوحة بالقياس للواقع، كما شاخت صورة «دوريان غراي» في رواية أوسكار وايلد؟ بعبارة أخرى، هل لا تزال «غيرنيكا» قادرة على الارتقاء إلى مستوى التعبير عن العنف والرَّوع في حروب عصر ما بعد الحرب الباردة؟

الهوامش

١ Max Morgan, Guernica: the Crucible of World War II. 1975.

٢ Nicholas Rankin, “Guernica, seventy years on”, Times Online. july 2007 ,4.

٣ سيصير هذا الاستخدام للحروب كحقول اختبار للأسلحة على اللحم الحيّ مصدر مباهاة في الحروب المعاصرة من هتلر الألماني إلى بوتين الروسي، الذي تباهى بأن سلاح الجو الروسي استخدم عملياته الحربية في سورية في عام ٢٠١٦ لاختبار طائراته وصواريخه الجديدة، مروراً ببوش الأميركي الذي حوّل حربه على العراق عام ١٩٩٣ وعام ٢٠٠٣ إلى احتفال بالانتصار في الحرب الباردة، وإلى سوق للسلاح الأميركي يستدرج العقود المليارية، خصوصاً من خزائن سلاطين الجزيرة والخليج أكبر زبائن مصانع الأسلحة الأميركية..

٤ الكرمل/ مؤسسة الدراسات العربية، قبرص وبيروت ١٩٨٧، الطبعة الثانية ٢٠١١.

٥ راجع:

Ian Patterson, Guernica and Total War. Harvard University Press, 2007.

٦ راجع

Sven Lindqvist, A History of Bombing. 2001

٧ طرابلسي، غيرنيكا ــ بيروت، ص ١٨١.

٨ Laurie Brereton, “The Lessons of Guernica”, Toronto Star. 2003/2/9.

٩ من قصيدة طويلة لآرييل دورفمان

Ariel Dorfman, “Pablo Picasso has words for Colin Powell from the other side of death”, Open Democracy. 25 February 2003.

١٠ Nicholas Rankin, “Guernica, seventy years on”, Times Online. July 2007 ,4

١١ Robert Stor, “Masters of War. Parallels Can Be Drawn Between Pablo Picasso’s Anti-Fascist Masterpiece and Current Events in the Middle East, Frieze. October 2006, p, 25.

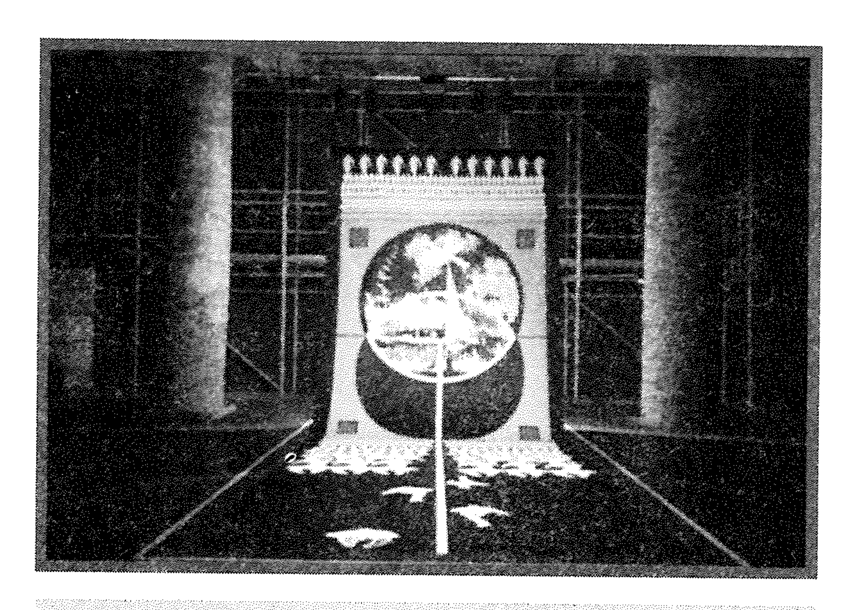
١٢ Ramzi Kysia, “The Distance from Guernica to Lebanon”, Common Dreams. July 17t, 2006.

١٣ السفير، ١٨و١٩ آب/ اوغسطس ٢٠٠٦.

حفريات السماء
حفريات الأرض

كلّف المهندس السوري خالد ملص بتجهيز الجناح السوري في «بييناّل البندقية الإيطالية للعمارة» صيف ٢٠١٤. شاركه في هذا العمل جنى طرابلسي وألفريد طرزي وسليم القاضي. اتخذت المجموعة اسم فريق «سِجّل»، وعنونوا تجهيزهم بـ «حفريات في السماء».

انطلقوا من الطيران الميكانيكي الثقيل كنموذج لتجربة حداثوية للسيطرة على الأرض، وتخصيصاً دور السماء في ما سمّوه «إنتاج الأرض». وقدّموا تجهيزهم عن دور السماء في إنتاج الأرض تحت عناوين العناصر الأربعة.



جماعة «سجل»: تجهيز الجناح السوري، ببينّال العمارة، البندقية ٢٠١٤

الهواء: يروي قصة أول عهد المشرق العربي بالطائرات. في الأول من آذار/ مارس ١٩١٤ حطّت في مرجة دمشق الخضراء (موقع معرض دمشق لاحقاً) أول طائرة حربية عثمانية يقودها الطيار اليوزباشي أركان حرب محمد فتحي بك قائد ومعاونه الملازم أول المدفعي سليم صادق. أرادت السلطات العثمانية بتلك الرحلة استعراض قوة وهيبة بعد هزائمها في ليبيا والبلقان. تجمعت جماهير حاشدة للتفرّج على الطائرة (من صنع ألماني) وتبارى أعيان دمشق في تكريم الطيارين وضيافتهما. بعد يومين، واصل الطائر الحديدي رحلته إلى القاهرة، إلا أن الطائرة سقطت بعد إقلاعها في قرية سمخ قرب بحيرة طبرية بفلسطين، فقتل الطيار ورفيقه سليم ونقلت رفاتهما إلى دمشق لتدفن، وسط تشييع شعبي مهيب، إلى جانب ضريح صلاح الدين الأيوبي.

كان الشاعر اللبناني فوزي المعلوف في الخامسة عشرة حين وقعت الحادثة. فرثى فتحي بك بقصيدة عذرها في عمر ناظمها:

يا من سموتَ إلى العلي عهادها وسبقتَ أسراب الطيور طرادا
خفقتْ ضلوع الريح تحتك والتوتْ فَرقاً وكم فطرتْ عليك فؤادا
حتى كَبَتْ أختُ النسور كليلةً فهويتَ لا جُبناً ولا إرعادا
لكنْ علاؤك ما ارتضى بطنَ الثرى مثوىً فآثر في العلاء رقادا

سوف تؤثر الحادثة أيما تأثير في ذهن فوزي المعلوف، فبعد أن غادر الوطن بالطائرة إلى البرازيل ألّف مطوّلة عن الطائرة بعنوان «على بساط الريح».

النار: قصف الطيران الحربي الفرنسي لدمشق لقمع انتفاضة عام ١٩٢٥. ومن آثاره حريق الحيّ السكني الدمشقي الذي لا يزال يعرف باسم «الحريقة».

والقصف بهتت ذكراه بعض الشيء، وإن بقي له أثر في الشعر في قصيدة أحمد شوقي الشهيرة «نكبة دمشق» التي لحّنها وغناها محمد عبد الوهاب:

سـلام من صبـا بردى أرقّ ودمعٌ لا يكفكف يا دمشق
إذا عصفَ الحديدُ احمرّ أفقٌ على جنباتـه واسـودّ أفـقُ
دمُ الثـوار تعرفـه فرنسـا وتعلـم أنـه نـورٌ وحـق
وللحرية الحمـراء بـابٌ بكـل يـدٍ مضرّجـة يُـدَقُّ

وخاطب سعيد عقل دمشق يذكّرها بالحدث، في قصيدة أنشدتها فيروز من ألحان الأخوين رحباني:

ذكّرتكِ الخمسَ والعشرين ثورتها ذاك النفير إلى الدنيـا أنْ اضطربي
فُكّي الحديدَ يواعِدْكِ الألى جَبَهوا لدولة السيف سيفاً في القتال رَبِي

الـتراب: نظرات من السـماء عـلى الأرض يلقيهـا رائد الفضاء السـوري المقـدّم محمـد فارس، المشـارك في محطـة «مير» السـوفياتية عـام ١٩٨٧، وحديـث مـن الفضـاء لـلأرض مـع الرئيـس حافـظ الأسـد، يصـف المقـدم محمـد فـارس لقائـده سـورية من الجـو، ويعـبّر عن حبـه للوطن وولائـه للقائـد. جدير بالذكـر أن المقـدّم محمد فارس انشـقّ عن الجيش السـوري لأسـباب «جوّية»، احتجاجاً عـلى قصف طيران النظـام لمدينة حلب في آب/ غسـطس ٢٠١٣.

الماء: أخيراً، روى كرّاس «تنقيب في السماء» قصة رجل مُسنّ من بلدة سرمين ينتحب إثر تدمير برميل متفجّر للمرحاض الخارجي لبيته، ويرثي المرحاض في قصيدة برازية من وحي المناسبة.

شاركتُ بمداخلة في ندوة ضمن فعاليات الجناح السوري في المعرض عن حروب السماء على الأرض. حاولت أن أتتبع الوسائل المستجدة في قتل المدنيين من السماء التي بدأتها في مقال سابق «غيرنيكا لكل حروب العرب». ما سيلي ليس نص المداخلة، بل هو تجميع لملاحظات تحضيرية للمداخلة التي أُلقيت شفهياً. انطلقت مما ذكّرتني به حادثة قصف الطيران الفرنسي لدمشق عام ١٩٢٥ من ضرورة تصحيح معلوماتي التي تقول بأن قصف الطيران النازي الألماني لبلدة غيرنيكا الباسكية عام ١٩٣٧ هو أول حادثة استخدام للطيران الحربي ضد مدنيين. الصحيح أن قصف غيرنيكا شكّل تلك السابقة بالنسبة إلى العالم الغربي. حقيقة الأمر أن القوى الاستعمارية جرّبت الحروبَ الجوية ضد المدنيين في منطقتنا قبل أنْ تصدّرها إلى بلادها.

الاختراع البريطاني

تشير الأدلة التاريخية إلى أن الريادة في استخدام الطيران الحربي ضد المدنيين في المنطقة العربية هي لبريطانيا، وأن ونستون تشرشل هو صاحب النظرية عندما كان وزير الحرب والطيران في الحكومة البريطانية، وهو مَن وضعها موضع التنفيذ بمساعدة هيو تْرِنشارد، قائد «الطيران الملكي البريطاني». كان ذلك بعيد الحرب العالمية الأولى. ونقطة الانطلاق، الدرس الذي استخرجه تْرِنشارد من تجربة الحرب العالمية الأولى، من أن «الطائرة سلاح هجومي وليست سلاحاً دفاعياً».

لعل أول مرة استُخدم فيها الطيران الحربي البريطاني ضد المدنيين هو خلال قمع انتفاضة عام ١٩٢٠ الوطنية في العراق، وقد دارت أبرز حوادثها في

جنوب البلاد. طلب تشرشل من ترنشارد استخدام الطيران للتخفيف من كلفة وجود المشاة على الأرض، علماً أنه كان يوجد على أرض العراق حينها ما لا يقل من ١٤ ألف جندي بريطاني نظامي، يضاف إليهم نحو ٨٠ ألف جندي هندي، قدرت كلفتهم بـ ١٤ مليون جنيه إسترليني سنوياً.

ولم يقتصر الأمر على قمع ثورة العشرين. على سبيل اختبار تأثير الطيران الحربي على المدنيين، اجتهد تشرشل بأن الغازات السامّة في القصف الجوّي «أرحم على المدنيين» من المتفجرات. مع أنه ليس واضحاً إطلاقاً ولا هو مقنع ابداً، لماذا الموت اختناقاً أرحم من الموت تشظياً. لعل تشرشل كان يرى هنا أيضاً، وخصوصاً، أن «القتل الرحيم» للمدنيين بواسطة الغازات السامة أقل كلفة من قتلهم بواسطة القنابل. فاقترح على تْرِنشارد اختبار غاز الخردل على أهالي جنوب العراق. وجدير بالذكر أنه تكريماً لدور الطيران الحربي الملكي البريطاني في إخماد ثورة العشرين، سلّمته سلطات الانتداب المسؤولية العسكرية عن العراق.

عن فاعلية القصف الجوي ضد المدنيين العراقيين، في تلك الفترة، تباهى آرثر هاريس، الضابط الذي سيُشرف على تدمير المدن الألمانية في الحرب العالمية الثانية، بأنه كان بإمكان الطيران محو قرية كبيرة من الوجود في غضون ٤٥ دقيقة وتحويل جميع سكانها إلى قتلى أو جرحى[1].

خلال تلك الفترة استخدم غاز الخردل أيضاً لقمع عرب المشرق والأكراد والأشوريين في الشمال العراقي على حد سواء. وكان لسلاح الجو البريطاني استخدامات شتى في المنطقة قبيل الحرب العالمية الثانية وأثناءها وبعدها. فقد استخدم الطيران الملكي مثلاً للدفاع عن عرش عبد الله، أمير شرقي

الأردن ضد غارات آل سعود، واستخدم تكراراً في فلسطين منذ عام ١٩٢٤ ولعب دوراً أساسياً في قمع الثورة الفلسطينية الكبرى ١٩٣٦-١٩٣٩.

بعد العراق، وربما في الوقت ذاته، استخدم البريطانيون الطيران الحربي في مستعمرة عدن والمحميات. أسسوا مطاراً وقاعدة جوية للطيران الملكي في ضاحية خورمكسر. وفي اليمن، نشأت فكرة «شرطة الجو» في العشرينيات من القرن الماضي أيضاً. نظّم الطيران الملكي دوريات جوية لمراقبة القبائل وترهيبها وردعها عندما تتقاتل، ولقمعها وتأديبها عندما تتمرّد. والفكرة السائدة أن الطائر المعدني الجبّار كفيل ببثّ الرعب في السكان المحليين، فيوقفون الاحتراب في ما بينهم أو يتخلون عن العصيان على السلطات البريطانية[٢]. لاحقاً، استُخدِم الطيران البريطاني بكثافة ضد انتفاضة ردفان وحرب الاستقلال في جنوب اليمن في الستينيات من القرن الماضي. لم ينجح القصف تماماً في قمع الانتفاضة الوطنية ضد الاحتلال، لكنه مكّن البريطانيين من تمديد بقائهم في مستعمرة عدن ومحميات جنوب اليمن، لبضع سنوات إضافية، قبل أن يضطر الجيش البريطاني إلى الانسحاب في أعقاب خمس سنوات من الكفاح المسلّح بقيادة حركة التحرير الوطني اليمنية (١٩٦٢-١٩٦٧).

حرب الاغتيال من السماء

هذا بعض ما تجمّع لديّ عن العقاب الجمعي على مستوى قبيلة أو قرية أو مدينة. إلا أن الموت الذي يزخّ من السماء ما لبث أن بدأ يستهدف الأفراد بما هم أفراد.

متى بدأت الطائرات تقنص الأفراد؟

في حصار بيروت طاردت طائرات حربية إسرائيلية ياسر عرفات، رئيس منظمة التحرير الفلسطينية، لقنصه بصاروخ جو ــ أرض. لم تُوَفَّق به، مع أنها نجحت في تدمير بناية كان يستخدمها بقنبلة فراغية. وفي غزة بدأت أولى الاغتيالات ضد الأفراد بواسطة صواريخ إفرادية من طوافة أو طيارة دون طيار. من ضحاياها الشيخ أحمد ياسين، مؤسس حركة حماس، وأبو علي مصطفى، الأمين العام للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

هنا تبدأ قصة الطائرة دون طيار. الاسم بالإنكليزية في القاموس العسكري UAV– Unmaned Arial Vehicle ، أي «مركبة جوية بلا طيار» أو Drone والدرون بالإنكليزية هو ذَكَر النحل، تأكيداً لدقة اللسعة القاتلة المفترضة. بدأ عهد جديد في الحروب لم يقتصر على توفير مادي في كلفة الطائرة وفي كلفة الطيار. افتتحت الطائرة دون طيار عهد الاغتيالات من السماء.

كانت أولى الطائرات دون طيار طائرة توم كات Tom Cat التي استخدمها الجيش الأميركي لأغراض الاستطلاع خلال حربه على فيتنام. ثم خدمت لأغراض التجسّس على كوبا في عام ١٩٦٤. إلا أن التطور الكبير جاء مع طائرة «المفترس» Predator ، التي اخترعها المهندس العسكري إبراهيم كريم، الذي ولد في بغداد ابناً لتاجر يهودي، وهاجر إلى الولايات المتحدة، حيث ما لبث أن تخصص في صناعة هذا النوع من الطائرات[٣]. وقد طوّر كريم طائرة GNAT75 التي استخدمها سلاح الجو الأميركي لأغراض الاستطلاع فوق البوسنة ابتداءً من فبراير ١٩٩٤. وفي السبعينيات كان كريم قد باشر ببناء

طائرات دون طيار لسلاح الجو الإسرائيلي. وفي عام ١٩٨٠ حازت إسرائيل أولى الطائرات، وطوّرت من جانبها طائرة «الرائد» Pioneer التي استخدمتها في قتال القوات السورية فوق سهل البقاع بلبنان عام ١٩٨٢.

في عام ٢٠٠١ تحولت طائرة «المفترس» Predator الأميركية إلى طائرة قاتلة. والطائرة من إنتاج وكالة الاستخبارات الأميركية «السي آي إي». وفي أيلول من ذلك العام، أجازت وزيرة الخارجية كوندوليسا رايس تسليح «المفترس»، فزوّدت بصاروخ «نار الجحيم» Hell Fire . بناءً عليه، صارت الوكالة تضع على مكتب الرئيس بوش الابن لائحة بأهداف قتل ذات أولوية لإجازة ضربها، وما لبثت أن استصدرت من الرئيس السماح لها بالقتل بواسطة الطائرة دون طيار، دون موافقة مسبقة منه. ومن أولى ضربات «المفترس» اغتيال سنان الحارثي قائد تنظيم القاعدة في اليمن المتهم بتفجير المدمّرة الحربية الأميركية «يو.إس.إس كول» في ميناء عدن باليمن في ٤ نوفمبر ٢٠٠٢.

إلا أن ازدهار القنص بواسطة الطائرة دون طيار ينتمي إلى ولاية باراك أوباما منذ ٢٠١٠. وأوباما هو الرئيس الأميركي المهووس بالطائرة بدون طيار وقد وجد فيها ضالته، إذ شكل استخدامها الحل الوسط بين التدخل العسكري المباشر، الذي تعهّد بعدم اللجوء إليه، والتثبت على الأرض، كما كان الحال عند آل بوش، من جهة، واللاحركة على الأرض والاقتصار على الحركة في السماء، من جهة أخرى. وهكذا في كل يوم ثلاثاء يلتقي الرئيس كبار القادة العسكريين في جلسة لتعيين الأهداف (البشرية) التي يتعيّن تنفيذ الإعدام بحقها بواسطة الطائرة دون طيار.

ولقياس مدى الاهتمام بهذا السلاح الجديد، ارتفعت موازنته من خزينة الدولة الأميركية ارتفاعاً شاهقاً من ٢٨٤ مليون دولار عام ٢٠٠٣ إلى ٣ مليارات دولار بحلول عام ٢٠١٦. وفي عهد أوباما قتلت الطائرات دون طيار ٣٩٠٠ هدف بشري في ٤٢٢ ضربة في أفغانستان وحدها، تنفيذاً لبرنامج تديره السي آي إي منذ عام ٢٠٠٤.

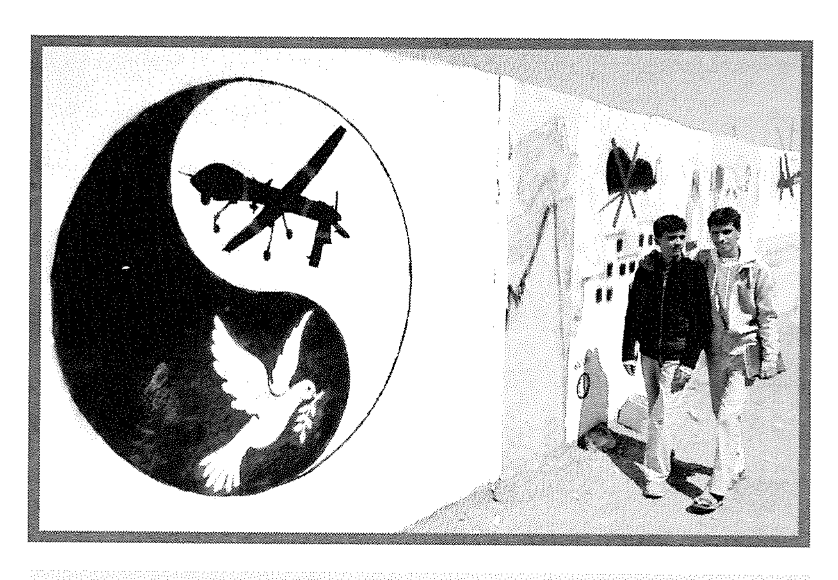
ومنذ عام ٢٠١٣ ووزارة الدفاع الأميركي مجهّزة بـ ٢٣٧ طائرة «مفترس» وبـ١١٢ زميلة لها أشد فتكاً ودموية هي طائرة «الحاصد» Reaper، وبنهاية ٢٠١٥ استخدمت طائرات بدون طيار ٥٠٠ مرّة لمهمات التعقب والقتل وقتلت ٣،٩٢٢ هدفاً بشرياً خارج ميادين القتال التقليدية، معظمهم في باكستان واليمن.

باكراً استخدمت الطائرات دون طيّار الأميركية لعمليات ضد متهمين بالانتماء إلى تنظيم القاعدة في اليمن. وباكراً أسقطت أعداداً لا يستهان بها من المدنيين. تم الأمر بتسهيل من الحاكم علي عبد الله صالح لقاء مساعدات مالية وغضّ النظر الأميركي عن قمعه شعبه، وفساده، وخرقه كل بند من بنود حقوق الإنسان. وتقدّر منظمة «هيومان رايتس واتش» أن مناطق مختلفة من اليمن تعرضت لنحو ٨٠ عملية قنص بواسطة الطائرات دون طيّار منذ عام ٢٠٠٩. في واحدة من العمليات المبكرة في ١٧ كانون الأول/ ديسمبر من ذلك العام، أطلقت الطائرات دون طيار صواريخها على مخيّم للبدو قتلت فيه ١٤ مشتبهاً بالانتماء إلى «تنظيم القاعدة في الجزيرة العربية»، ولكنها قتلت معهم ٤١ مدنياً خلال النوم، معظمهم من النساء والأطفال.

وفي ١٢ كانون الأول/ ديسمبر ٢٠١٣، قصفت طائرات أميركية دون طيار قافلة سيارات متوجهة إلى عرس في منطقة رداع، تضم ٦٠ إلى ٧٠ شخصاً، فقتلت ١٢ منهم وجرحت ١٥ كلهم مدنيون[٤].

«إنهم فقط يَقتُلون. إنهم لا يعرفون ما الذي تسبّبه صواريخهم!».

القول لوالد أحد ضحايا المدنيين بضربة لطائرة دون طيار في حضرموت، بجنوب اليمن، في أوغسطس ٢٠١٣. نقلت حديثه رضية المتوكل، رئيسة منظمة «مواطنة لحقوق الإنسان» اليمنية، في شهادتها يوم ٣ تموز/ يوليو ٢٠١٦ أمام البرلمان الأوروبي عن أثر الطائرات دون طيار على السكان المدنيين في بلادها. أشارت المتوكل إلى أن أغلب المناطق التي طاولتها الهجمات، مناطق نائية وفقيرة، حيث يقول السكان بسخرية حزينة إن أحدث صواريخ العالم وصلتهم قبل أن تصلهم الكهرباء! ومن الحالات التي استمع إليها البرلمانيون الأوروبيون حالة صاروخين وجهتهما طائرة دون طيار على سيارة في مديرية ولد دبيع بمحافظة البيضاء بوسط اليمن. كان ذلك يوم ٢ أيلول/ سبتمبر ٢٠١٢ والسيارة تسير في الشارع العام وفيها ١٤ شخصاً عائدين من السوق. قتلت الطائرة دون طيار١٢ شخصاً على بعد أمتار من حاجز للجيش. لقد قررت أميركا قتلهم دون محاكمة، يقول أهل الضحايا، ودون ممارسة حقهم في الدفاع. وتحدثت المتوكل عن أن الطائرات تزرع الرعب، فتُسهم في هجرة الأهالي، واستطردت بعدم الاعتراف الحكومي بالضحايا المدنيين، وعدم التعويض عليهم في معظم الحالات، وختمت مشيرةً إلى فشل القتل كوسيلة لمحاربة الإرهاب، مشيرة إلى أن عناصر القاعدة وداعش في اليمن أكثر عدداً وأوسع انتشاراً من ذي قبل، ومن أسباب قوتهم غضبة الناس على الطائرات بلا طيار.



لوحة جدارية ضد الطائرات بدون طيار، صنعاء، اليمن.

في ختام مداخلتها، لم تغفل رضيّة المتوكل الإشارة إلى أن سماء اليمن منذ مارس ٢٠١٥ عرفت وسائط قتل أخرى ضد المدنيين: الطائرات الحربية للتحالف العربي بقيادة السعودية، ومدافع وصواريخ أطراف الحروب المحلية (قوات الحوثيين وعلي عبد الله صالح من جهة، والقوات التابعة لحكومة عبد ربه منصور هادي من جهة ثانية)، وهذه وتلك مسؤولة عن آلاف القتلى بين المدنيين.

قد تبدو أرقام الضحايا المدنيين لصواريخ الطائرات دون طيار الأميركية متواضعة بالقياس إلى ما كان مسموحاً به في عهد بوش الابن. فبناءً على قواعد تشغيل تلك الطائرات، يُجاز استخدام القتل لـ«هدف عالي القيمة»،

شرط ألّا يتجاوز تقدير عدد الضحايا الذين سيسقطون جراء العملية ٢٩ ضحية. أما إذا صار العدد المقدّر ٣٠ ضحية، فلا بد من أخذ موافقة دونالد رامسفيلد أو جورج بوش بالذات[٥].

تبقى الإشارة إلى الانقلاب النوعي في الوجه الشرعي والقانوني لعمليات الطائرات دون طيّار. في ردّ فعل على هجوم تنظيم القاعدة على برجي مركز التجارة العالمي في نيويورك، طالب الرئيس الأميركي جورج بوش من حركة الطالبان تسليم زعيم التنظيم أسامة بن لادن للقضاء الأميركي لمحاكمته بتهمة تنظيم هجوم يوم الحادي عشر من أيلول ٢٠٠١. ولما امتنعت قيادة حركة الطالبان عن تسليمه، أعلن بوش أنه سوف يتعقّب بن لادن عبر العالم للقبض عليه وسوقه إلى المحكمة. انقلب الأمر رأساً على عقب مع إعلان حالة حرب لا نهاية لها سُمّيت «الحرب الكونية ضد الإرهاب». انتهى دور التحقيق، والأدلة الجنائية، والقضاء، والقانون الدولي، وقرارات الأمم المتحدة، وافتراض البراءة، والحق في الدفاع، وسواها مما يشكل الحدّ الأدنى من منظومة دولة القانون واستقلال القضاء وعدالته. غلبت التهمة الاستباقية والقتل الاستباقي: يريدون قَتلنا، قررنا قتلهم، هي المعادلة التي وردت في إحدى خطب الرئيس أوباما. وهو نوع القرارات التي يتخذها كل يوم ثلاثاء في مكتبه بالبيت الأبيض بواشنطن.

أما الضحايا من المدنيين الذين يعترف لهم بأنهم قضوا نتيجة «خطأ» ارتكبته طائرة دون طيار، فيتلقى ذووهم تعويضاً يبلغ في أفغانستان مثلاً خمسة آلاف دولار ومعزاة.

حرب الاغتيال الإسرائيلية

يستخدم الطيران الإسرائيلي الطائرة دون طيار منذ عام ١٩٧٠، وقد جرى تصنيعها محلياً ابتداءً من عام ١٩٧٤ ويجري تصديرها منذ الثمانينيات إلى ٢٤ من أصل ٧٦ بلداً تستخدم الطائرات دون طيار، وتشكل صادرات الطائرة دون طيار الإسرائيلية ١٠٪ من إجمالي قيمة صادراتها العسكرية. وإسرائيل هي في طليعة مصدّري ذلك النوع من الطائرات في العالم حسب تقرير لعام ٢٠١٣. الغرض الأول للطائرة دون طيار هو تخفيف المخاطرة وتقليص الخسائر في العنصر البشري في الطيران الحربي بإخراج الطيارين من الميدان.

بسبب تعقيد وحذلقة تجهيزاتها الإلكترونية، تملك الطائرة دون طيار مجسّات وكاميرات تجمع معلومات وتمارس «وظائف أمر وسيطرة» وتختار الأهداف وتطلق الصواريخ والقذائف على بُعد مئات وأحياناً آلاف الكيلومترات من حيث توجد الأهداف البشرية. وقد جرى تشبيه تشغيل الطائرة دون طيار بألعاب الفيديو. يستخدم المشغّل العصا الإلكترونية وكبسة زرّ لإطلاق قذائف على أهداف ظاهرة على شاشة الكمبيوتر أمامه في اليمن أو أفغانستان، وهو قابع في مكتبه المبرّد في قاعدة نيلليس الجوية في جوار مدينة لاس فيغاس الأميركية.

بدأ الاستخدام للطائرات دون طيار في المنطقة في عمليات استطلاع ضد مصر عام ١٩٧١، وصولاً إلى حرب تشرين/ أكتوبر ١٩٧٣.

مع أن إسرائيل تنفي استخدام الطائرة دون طيار لأغراض القتل، إلا أنها تمارس القتل بواسطتها باستمرار. ومن أوائل تلك الاستخدامات،

استخدامها في اغتيال السيد عباس الموسوي، الأمين العام لحزب الله، في موكب سيارات مع عدد من أفراد أسرته في ١٦ شباط/ فبراير ١٩٩٢ بواسطة طائرة دون طيار إسرائيلية من طراز «كشّاف» Scout مع أن المؤكد أن الطائرة دون طيار تولت عملية الاستكشاف، يبدو أن الاغتيال حصل بواسطة صواريخ موجهة من طوافات. في فلسطين توجد أدلّة على استخدام الطائرة دون طيار لتوجيه ضربات إلى أفراد، منها عملية في ٢٤ تشرين الأول/ أكتوبر ٢٠٠٤ ضد مقاتلين من الجهاد الإسلامي في خان يونس، هما الأخوان زياد وعمر أبو مصطفى، وكانا في العشرينيات من العمر.

واستخدمت الطائرة دون طيار أيضاً خلال الحرب على لبنان صيف ٢٠٠٦ لتحديد الأهداف ونقلها إلى الطوافات للتعقّب والضرب، بشهادة تقارير دولية وأميركية. وقد جهزت الطائرات دون طيار بصاروخ «حربة رافائيل»، وقدّرت «هيومان رايتس واتش» أن لا أقل من ٢٥ لبنانياً قتلوا في ٩ ضربات لطائرات دون طيار إسرائيلية خلال تلك الحرب.

واستخدمت الطائرة دون طيار على نطاق واسع في الاعتداءات على غزة «الرصاص المصهور» ٢٠٠٨-٩. وقد اقتحمت القوات الإسرائيلية غزة تتقدمها الطائرات دون طيار بـ ٥٠٠ ياردة تطلق صواريخها المضادة للدبابات والقنابل المضادة للأفراد، وتولت قيادة تقدم القوات ببث معلومات عن الطرق الآمنة ليسلكها المشاة.

في عام ٢٠١٠ ابتكرت مصانع السلاح الإسرائيلية طائرة دون طيار مختصرة زوّدوا بها القادة الميدانيين، بحيث توفر لهم المطلوب من المعلومات، فلا يضطرون إلى الاتكال على سلاح الطيران. وثمة أدلة على استمرار عمليات

الاغتيال الإسرائيلية بواسطة الطائرة دون طيار في العامين ٢٠١٢ و٢٠١٣ حسب مصادر «هيومان رايتس واتش» ذاتها، حيث نفذت ١٨ ضربة في تشرين الثاني/ نوفمبر ٢٠١٢. وقد اغتيل خلال ذاك، درّاج يدعى هيثم مشعل، ٢٩ سنة، وأحد حراس مستشفى الشفاء. ومع أنه ليس من دليل قاطع على أن طائرة دون طيار اغتالت بالصواريخ الشيخ أحمد ياسين المقعد وهو في طريقه إلى الجامع للصلاة على كرسيه المتحرك، فالراجح أنها كانت توجه الطوافة التي تولت تلك المهمة. لكننا نعلم في المقابل أن عملية «عمود الدفاع» ضد غزة في عام ٢٠١٢ بدأت بتولي طائرة دون طيار من طراز «هيرمس ٤٥٠» توجيه صاروخ مضاد للدروع إلى أحمد الجعبري، قائد الجناح العسكري لتنظيم حماس. على العموم، تستحوذ العمليات بواسطة الطائرات دون طيار على ٦٥٪ من إجمالي العمليات الحربية الجوية للجيش الإسرائيلي.

وثمة أخبار تفيد بأن الطيران الإسرائيلي استخدم طائرات دون طيار لتوجيه عدة ضربات ضد أهداف بشرية في سيناء «بمباركة الطغمة العسكرية» في مصر حسبما يتباهى عسكريون إسرائيليون[٦].

ذروة النفاق في استخدام الجيش الإسرائيلي للطائرة دون طيار هو الادعاء بأنها تسمح بتنفيذ «عمليات حربية بدقة جراحية». هذه هي نتائج «الدقة الجراحية» لعملية «الرصاص المصهور» على غزة: ٣٥٣ طفلاً قتيلاً و٨٦٠ جريحاً، ١١٦ منهم ضحايا ضربات طائرات دون طيار[٧]. علماً بأن ٥١٩ هو مجموع عدد الأطفال الذين قتلوا من مجموع ضحايا الحرب الإسرائيلية الأخيرة على غزة البالغ عددهم ٢١٩٢.

مقاومة الأرض

في مواجهة القتل الذي يزخّ من السماء، لجأ الفلسطينيون إلى الأرض.

للفلسطينيين علاقة حميمة بالأرض. تعلّموا بالتجربة، أنه عندما يسيطر الذين سلبوا الأرض على السماء، تجب مقاومتهم من الأرض؛ وعندما تتعذّر المقاومة من فوق الأرض، تجب مقاومتهم من تحت الأرض. يحفرون الأنفاق في بطن الأرض.

افتتح مقاومو غزة حرب الأنفاق. قبلهم بادرت المقاومة الإسلامية في لبنان إلى استخدام موسّع لتكتيك الأنفاق في استلهام للتجربة الفيتنامية. وليس سرّاً أن منطقة الشريط الحدودي بين لبنان وفلسطين المحتلة مخترقة بأعداد كبيرة من الأنفاق يتوغل بعضها تحت المستوطنات الإسرائيلية. بعد حرب غزة، بدأ جنرالات إسرائيل ومحللوها الحربيون يطرحون السؤال: ما الذي سيجري إذا أخذ الفلسطينيون وسائر العرب يحفرون الأنفاق تحت إسرائيل على طول الحدود مع الدولة العبرية؟ يحارون جواباً. في الانتظار: إن باطن الأرض هو الخاصرة الهشّة للذين يسلبون الأرض.

أنين الطيّارين

في واحدة من لمعاته الاستباقية، كتب محمد الماغوط: «أشعر بزَهْو الجلاد/ بأنين الطيّار الذي يضرب وطنَه بالقنابل» (محمد الماغوط، **مصافحة في أيار**).قائد سابق لسلاح الجو الإسرائيلي عندما سئل عن شعوره عندما يقصف مدنيين بينهم أطفال فلسطينيين وعرباً، قال: «أشعر برجفة خفيفة في جناح الطائرة».

ما شعور الطيارين العرب وهم يضربون وطنهم وأهلهم بالقنابل؟

كم عدد الطيارين ومساعدي الطيارين والملاحين الجويين العرب ــ من السعودية والإمارات والعراق وقطر واليمن ومصر وسورية وليبيا وغيرها وغيرها ــ الذين صدر عنهم أنين أو ما يشبه الأنين، وهم يضربون أبناء وطنهم وبناته بالقنابل والصواريخ والبراميل المتفجّرة؟

البراميل المتفجّرة

الطوافة السورية التي ترمي البراميل المتفجرة لها طيار ومعاون طيار. ولا يستطيع هذا أو ذاك أن يدّعي أنه لم يشعر إلا برجفة في جناح الطائرة حين تسقط قنابله أو حين ينفصل صاروخ عن جناح. ولا الادّعاء أنه يعاين الهدف على شاشة إلكترونية بحيث لا يتطلّب الأمر منه إلا أن يكبس على زرّ لقصفه. فلا عين ترى ولا قلب يوجع.

هنا يجري كل شيء بالعَين المجرّدة. تستطيع الطوافة التحليق على علوّ معقول لعدم توافر دفاعات أرضية معادية تهدد سلامتها. وعند الوصول فوق الهدف، يتولى معاون الطيار زحلقة برميل المتفجرات إلى حافة الطوافة وركله بقدمه ليسقط على الهدف الذي غالباً ما يكون حيّاً سكنياً.

لا علاقة بين البرميل المتفجّر والطائرة دون طيار من حيث دقة التصويب. تكمن العلاقة بينهما في الهدف: المدنيين.

البرميل المتفجر اختراع محليّ. ومخترعه إن هو إلا اللواء جميل الحسن، قائد المخابرات الجوية، الفرع الأكثر قسوة من فروع المخابرات السورية. يبدو أن

أدوات القتل، من مثل الطائرة القاتلة دون طيار والبرميل المتفجّر، لا تخرج إلا من مخيّلة الأمنيين. وميزة الاختراع أن كلفة البرميل الواحد لا تقارَن بكلفة قذيفة مدفع أو صاروخ أرض ــ أرض أو جو ــ أرض: ١٥٠ دولاراً للبرميل، مقابل نصف مليون دولار للصاروخ المجنّح. بل إن مخترع البرميل المتفجّر يتباهى بأن الطاقة التدميرية لبرميله تفوق طاقة الصاروخ المجنّح. وهذه مواصفاته:

الحاوية: برميل نفط أو حاوية شبيهة

الطول: ٠،٩-١،٢متر، العرض ٦٠ سنتميتراً.

الزعانف: يجري تلحيمها على جوانب البرميل لتساهم في توجيه البرميل بحيث يرتطم عمودياً حيث صاعق الصدم.

محتويات البرميل: خردة معدنية ممزوجة بمتفجرات من نوع «ت.ن.ت».

السعة: يمكن للبرميل ان يسع اكثر من ٩٠٠ كيلوغرام من مادة «ت.ن.ت».

صاعق الصدم: عندما يُدفع نحو الاعلى يستخدم فتيل التفجير لاشعال الـ«ت.ن.ت».

البرميل المتفجّر سلاح من الأسلحة المضادة لحروب الغوار (العصابات). يعمل بناءً على القاعدة المعروفة: إفراغ الماء لقتل السمكة. وظيفته العسكرية تحييد المناطق التي لا يستطيع الجيش النظامي احتلالها أو السيطرة عليها، إما للكلفة الباهظة لاقتحام أماكن مبنيّة، وإما لعدم توافر قوات اقتحام مضمونة أو عدد كافٍ من قوات التثبّت. ليس يستثني البرميل قوات المعارضة المسلّحة حيث يستطيع أن يطاولها. لكن

وظيفته الأساسية تكمن في ترويع السكان وتدمير الأبنية فوق رؤوسهم، ودفعهم إلى الهجرة، أو إلى الضغط على المسلّحين للمغادرة، أو لعقد اتفاقات وقف إطلاق نار أو هدنات أو مصالحات مع القوات النظامية. وغالباً ما تكون المنطقة المعرّضة للقصف مطوّقة بواسطة القوات النظامية أو الميليشيات الداعمة لها، ما يزيد من فاعلية الضغط عليها بواسطة القصف الجوي البراميلي.

منذ عام ٢٠١٣ أدانت الأمم المتحدة استخدامه دون أن تتخذ أي إجراء عقابي جراء الاستمرار في استخدامه. حسب الشبكة السورية لحقوق الإنسان، قذفت مروحيات النظام السوري ٩٩٦ برميلاً في أيار ٢٠١٦ أدت إلى مقتل ٥٧ مدنياً، بينهم ١٨ طفلاً و١٠ نساء[٨].

وبناءً على المصدر ذاته، تعرض ألف موقع في حلب للقصف بواسطة البراميل المتفجرة في أيار/ مايو ٢٠١٥، ما أدى إلى وقوع ٢٥٦٧ ضحية بين قتيل وجريح بين المدنيين، بينهم ٢٥٪ من الأطفال. وفي الشهر ذاته تعرضت مدينة درعا لـ ٤٥٠ عملية قصف بالبراميل، أوقعت ٦٠٩ ضحايا، ثلثهم من الأطفال[٩].

البرميل المتفجّر سلاح حِرَفي يصنّع محلياً قليل الكلفة عميق الأثر. لكنه يستثير أحياناً ردّ فعل انتقامياً من الطرف المقابل الذي يلجأ إلى ابتكارات حِرَفية هو أيضاً، بتحويل عبوات الغاز المنزلي إلى قذائف ترمى على مواقع القوات النظامية والأحياء السكنية التي تسيطرعليها. كلا السلاحين أعمى أو ضعيف التصويب يقتل مدنيين ولا يميّز بين مدني ومسلّح.

ونحن من طرفنا حريّ بنا أن لا نميّز، أو نفاضل، بين ضحية وضحية بناءً على نوع السلاح الذي ضحّى بها، أو الفريق الذي انتمت إليه. التمييز الوحيد بين البرميل المتفجّر وعبوات الغاز المنزلي تطلق من «مدافع جهنّم» هو في الطاقة التدميرية وعدد الضحايا فقط. كل الضحايا بشر وأكثرهم من المدنيين. وبينهم نسبة عالية من الأطفال. ولا يحقّ لأحد التمييز بين مدني قتيل ومدني قتيل، وبين طفل ضحية وطفل ضحية. التمييز بين قتيل وقتيل والمفاضلة بين طفل قتيل وطفل قتيل، بذاته فعل قتل، بل يمكنه أن يصل أحياناً إلى حجم جريمة حرب.

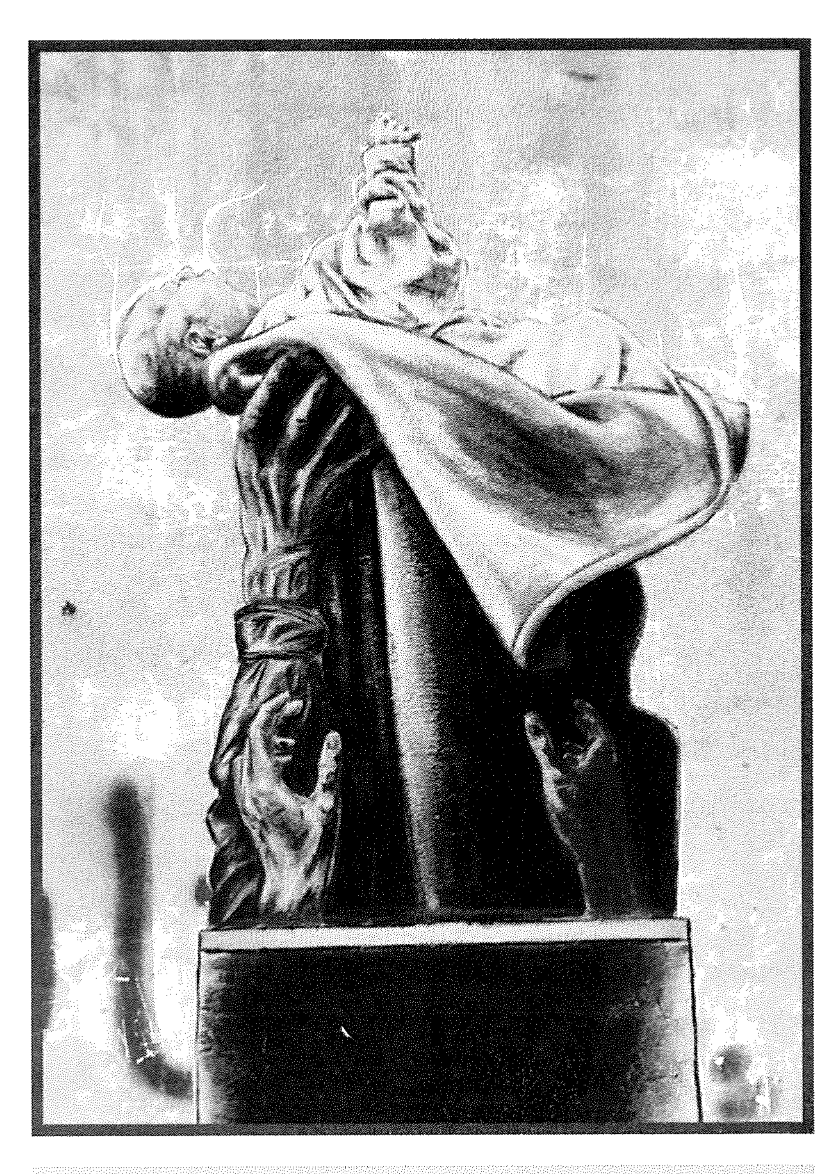
والناس مستمرون في مقاومة البراميل المتفجّرة، وليست تخلو مقاومتهم من الشِّعر: «لو أصبح القمر برميلاً لن نعود عن ثورتنا»، يقول هذا القَسَم لأهالي الزبداني، مهما يكن المعنى الذي يلبسونه للثورة!

عودة إلى تجهيز بيينّال البندقية. الحفريات في السماء ما لبثت أن انتهت بحفريات في الأرض. ذلك فعل مقاومة أيضاً، مارس فيه المهندس خالد ملص وفريق «سجّل» المهمة الأولى للمعمار والعمارة: حفر الأرض بحثاً عن الماء. جمعوا مبلغاً من المال لتمويل حفر بئر للماء في إحدى قرى محافظة درعا بالتعاون مع مجلسها المحلي. ردّ أهالي درعا على براميل القتل السماوي الزاخّة عليهم، بتفجير المياه من الأرض ليجعلوا «من الماء كل شيء حيّ!».





علي الرافعي، «البرميل المتفجّر»، لوحة جدارية



علي الرافعي، «البرميل المتفجّر»، لوحة جدارية - تفصيل

الهوامش

١ Geoff Simons, Iraq from Sumer to Post Saddam, 2004, p 21.

٢ استخدم سلاح الجو البريطاني الشرطة الجوية مثلاً لقمع قبيلة آل السيار وانتفاضة بن عبدات في الأربعينيات لعلاقة تلك القبيلة بدول المحور، في منطقة الغُرفة، ومن بين أبناء تلك القبيلة الذين تعاونوا مع دول المحور يونس البحري، المذيع الشهير في إذاعة برلين باللغة العربية من خلال برنامج «حيّ العرب!».

٣ راجع مقالة شارلز غلاس في مدوّنته

Charles Glass, "Nagmachons", Charles Glass.net, April 2016 ,6.

وكتاب آندرو كوبُرن، أدقّ وأغنى بحث في ولادة وتطور عمليات حرب الاغتيالات بواسطة الطائرات دون طيار.

Andrew Cockburn, Kill Chain: The Rise of High-Tech Assassins, London, Verso, 2015.

٤ راجع تقرير مبعوثة هيومان رايتس واتش إلى اليمن، ليتّا تايلر، ٢١ شباط/ فبراير ٢٠١٤.

ومقالها

Letta Tayler, "The Truth about the U.S. Drone Program", Policy Review, March 2014 ,24.

٥ كوبُرن، المصدر ذاته، ص ١٣٩.

٦ Jason Ditz, in Anti War, July 2016 ,11

٧ Mary Dobbins and Chris Cole, "Israel and the Drone Wars. Examining Israel's production, use and proliferation of UAVs", Drone Wars UK, Oxford, 2010.

٨ http://www.creativememory.org/?p=129518

٩ https://aininfographic.com/project/%D%8A%7D%84%9D%8A8%D%8B%1D%8A%7D%85%9D8%9A%D%-84%9D%8A%7D9%84%D%85%9D%8AA%D%81%9D%8AC%D%8B%1D%8A-9%D%81%9D8%9A-%D%8AD%D%84%9D%8A%-8D-%88%9D%8AF%D%8B%1D%8B%9D%8A7/



المؤلف

صدر له:

- (مع آخرين) **لبنان الاشتراكي، العمل الاشتراكي وتناقضات الوضع اللبناني**، بيروت دار الطليعة ١٩٦٩.

- **قضية لبنان الوطنية والديموقراطية**، بيروت، دار الطليعة ١٩٧٨.

- **عن أمل لا شفاء منه، دفاتر حصار بيروت**، حزيران ـ تشرين الثاني ١٩٨٢، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٤.

- **الماركسية وبعض قضايا العربية**، بيروت، منشورات بيروت المساء، ١٩٨٥.

- **غيرنيكا ـ بيروت الفن والحياة بين جدارية ليبكاسو وعاصمة عربية في الحرب**، بيروت ـ نيقوسيا، كتاب الكرمل ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧.
- (مع عزيز العظمة) **الأعمال المجهولة لأحمد فارس الشدياق**، بيروت ـ لندن، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٥.
- **صورة الفتى بالأحمر ـ يوميات في السلم والحرب**، بيروت، لندن، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٧
- **صلات بلا وصل، ميشال شيحا والإيديولوجيا اللبنانية**، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٩
- **وعود عدن ـ رحلات يمنية**، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر ٢٠٠٢.
- **عكس السير ـ كتابات مختلفة**، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر ٢٠٠٢.
- **ظفار ـ شهادة من زمن الثورة**، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر ٢٠٠٤.
- **إن كان بدك تعشق**، دار الكنوز الأدبية، بيروت ٢٠٠٤.
- **يا قمر مشغرة**، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٤.

- **فيروز والرحابنة، مسرح الغريب والكنز والأعجوبة**، - رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٦

- **عن أمل لا شفاء منه، يوميات حصار بيروت ١٩٨٢**، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الثانية، ٢٠٠٧

- **تاريخ لبنان الحديث، من الإمارة إلى اتفاق الطائف**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٨، الطبعة الثانية ٢٠٠٨، الطبعة الثالثة ٢٠١١.

- **الديموقراطية ثورة**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠١٢.

- **أحاديث الأربعاء**، جريدة السفير، دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٢.

- **حرير وحديد، من جبل لبنان إلى قناة السويس**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ٢٠١٣.

- **ثورات بلا ثوار**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠١٤.

- **جنوب اليمن في حكم اليسار**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠١٥.

تحرير وإشراف:

- موسوعة تاريخ الأسر الشرقية لعيسى اسكندر معلوف، لبنان - ٧ أجزاء، رياض الريس للكتب والنشر ٢٠٠٨.

ترجمات:

- **جون ريد، عشرة أيام هزت العالم**، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى ١٩٦٦، الطبعة الثانية ١٩٦٦، الطبعة الرابعة ١٩٧٩.

- **شارل بتلهايم وآخرون، بناء الاشتراكية في الصين**، بيروت، دار الطليعة، ١٩٦٧.

- **لينين، ستالين، تروتسكي، بريو براجنسكي، غيفارا، مانديل وآخرون، مرحلة الانتقال إلى الاشتراكية**، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى ١٩٦٩، الطبعة الثانية ١٩٧١.

- **إسحق دويتشر، ستالين**، بيروت، دار الطليعة، الطبعة الأولى ١٩٦٩، الطبعة الثانية ١٩٧٢.

- **أنطونيو غرامشي، قضايا المادية التاريخية**، بيروت، دار الطليعة ١٩٧١.

- (مع منير شفيق) **أرنستو تشي غيفارا، يوميات غيفارا في بوليفيا**، بيروت، دار الطليعة ١٩٧٢.

- **لينين، تطور الرأسمالية في روسيا،** بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٩.
- **جون برجر، وجهات في النظر** (نقد أدبي وفني)، دمشق، مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ١٩٩٠.
- **يانيس ريستوس، إغرقيات** (شعر)، دمشق، دار المدى، ١٩٩٦.
- **إدوارد سعيد، خارج المكان،** بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٠.
- **إدوارد سعيد، الأنسنية والنقد الديموقراطي،** بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٥.
- **إدوارد سعيد، عن الأسلوب المتأخر، موسيقى وأدب عكس التيار،** بيروت، دار الآداب، ٢٠١٥.



فهرس الأعلام

أ

ح

خ

د

ر

س

ش

ص

ط

ع

ل

م



فهرس الأعلام

خ

د

ر

ز

س

ش

ص

ط

ع

غ

ف

ق

ك

و

ي



فوّاز طرابلسي

دم الأخوَين

العنف في الحروب الأهلية

يجمع بين نصوص هذا الكتاب موضوع مشترك: العنف، والعنف الأهلي خصوصاً، في علاقاته المتبادلة مع الأدب والفن.

عنوان الكتاب «دم الأخوين» مستوحىً من اسم شجرة نادرة في جزيرة سقطرى اليمنية، يقال إنها إشارة إلى قتل قايين لأخيه هابيل: الأسطورة التأسيسية لولادة الحضارة الإنسانية التي قوامها قتل الأخ. في هذه النصوص يولد القاتل-القتيل، الثنائي المسخ الذي تتمخض عنه الحروب الأهلية. سوف نلتقيه في حصار سارابيفو، أو في لوحة لكارفاجيو، أو جدارية لبابلو بيكاسو، أو في مأساة عضو في خلية حزبية صينية عند هاينر موللر، أو في قول مأثور لزعيم ميليشيا في الحرب الأهلية اللبنانية.

ولم يخلُ الأمر من نُبَذ تاريخية متفرّقة عن نشوء وتطوّر استخدام الطيران لقتل المدنيين، من قمع الطيران البريطاني لـ«ثورة العشرين» في العراق، وقصف الطيران الحربي الفرنسي لدمشق عام ١٩٢٥، وصولاً إلى الأسلحة المستخدمة في الحروب العربية، وآخرها الطائرة بدون طيّار والبرميل المتفجّر.



